

# A CONSTRUÇÃO DO LIVRO

---

Prospecção do ofício de encadernação manual  
e a sua reaproximação ao design editorial

**Cláudia Tomé Neto Queirós**

*Orientadora*

PROFESSORA DOUTORA GRACIELA MACHADO

*Projeto de investigação para obtenção do grau de mestre em*  
DESIGN GRÁFICO E PROJETOS EDITORIAIS

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO, SETEMBRO DE 2016



*À Lilo, por nunca ter desistido.*

## AGRADECIMENTOS

---

Enorme agradecimento à minha orientadora professora doutora Graciela Machado pela elevação e dedicação dada ao projeto;

Ao professor Lennart Mänd e à mestre Eve Kaaret por toda a partilha e por todo o acompanhamento durante a minha presença na EKA;

A todos os encadernadores que com muita paciência e boa vontade me receberam e me mostraram as suas oficinas;

Aos meus pais, irmãos e avós pela rapidez de resposta aos pedidos de ajuda;

Ao Gonçalo, pela omnipresença e pelo apoio constante durante todo o projeto;

E a todos os amigos e colegas que sempre me apoiaram, com especial atenção: Catarina, Inês e Sara; Cátia e Andreia; Ana e Vera; Miguel e Marco; Miguel e Giulia; David e Ana Margarida; Catarina, Sardo e Helo.

## RESUMO

---

*Design Editorial*  
*Livro*  
*Encadernação Manual*  
*Ofícios*  
*Formação*

Encontramo-nos num momento de renascimento e recriação de ofícios. Tal é o caso da encadernação manual de livros. Com o aparecimento do formato livro que atualmente (re)conhecemos, apareceram também técnicas de encadernação para os proteger e embelezar. Apesar de esta arte do livro ser considerada um tema essencial ao design editorial, não se verifica uma ligação estreita entre os dois mundos, principalmente no contexto académico português. Contudo, o conhecimento em técnicas de encadernação manual poderia trazer novas formas e ideias aos objetos editoriais.

Este projeto de investigação reflete sobre a encadernação manual com uma análise do seu papel ao longo da história e das formas como é aplicada no presente. Nesta prospeção são colocados em evidência novos modos de interpretação de técnicas de encadernação e decoração do livro em contexto académico. Assim, são propostas soluções de aproximação deste ofício com outras áreas artísticas, como no caso da sua disciplina mais próxima — a do design editorial.

## ABSTRACT

---

*Editorial Design*  
*Book*  
*Hand Bookbinding*  
*Crafts*  
*Education*

We are at a time of rebirth and recreation of the handcrafts. One such case is the craft of hand bookbinding. With the emergence of the book format which we currently (re)cognize, binding techniques to protect and embellish them appeared along. Although this art of the book is considered an essential subject to editorial design, there is not a close link between the two worlds, especially in the Portuguese academic context. However, this technical knowledge in hand bookbinding could lead to new forms and ideas for editorial objects.

This research project reflects on hand bookbinding with an analysis of its role throughout history and what the present can provide to this craft. This survey highlights new ways of interpreting of bookbinding techniques and decoration within an academic context. Thus, solutions are proposed for a closer relation between this craft and other artistic areas, such as its nearest discipline — editorial design.

ÍNDICE

---

INTRODUÇÃO	27
SÍNTESE HISTÓRICA	
A CONQUISTA DA ENCADERNAÇÃO	35
DA DECORAÇÃO AO DESIGN DO LIVRO	49
ENCADERNAÇÃO COMO ARTE OU OFÍCIO	73
TRABALHO DE CAMPO	
ENTREVISTAS LOCAIS A ENTIDADES LIGADAS À ENCADERNAÇÃO MANUAL	87
EESTI KUNSTIAKADEEMIA	133
ANÁLISE DE EXEMPLARES DO FUNDO ANTIGO DO ARQUIVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA DA FBAUP	155
APLICAÇÃO	
LIVRO DOS PAPÉIS	163
PPP	181
PAPEL MARMORIZADO: REPRODUÇÃO E CRIAÇÃO EM CONTEXTO OFICIAL NA FBAUP	187
ENCADER≅ E MARMOR~	201
NOTAS CONCLUSIVAS	209
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	215
APÊNDICES	221

# ÍNDICE DE FIGURAS

## INTRODUÇÃO

FIG. 1 Desenho que demonstra a estrutura da capa do livro <i>Vocabularium</i> (2.a pars) do autor Papias, do século XII.	P. 27
FIG. 2 Capa do volume número 35, do ano de 2015, da publicação periódica <i>The New Bookbinder</i> .	P. 29

## SÍNTESE HISTÓRICA

FIG. 3 Livro <i>Les Femmes Blondes</i> , Paris, 1865. Encadernação de E. Atalaya.	P.35
FIG. 4 ‘A encadernação deste códice é uma das mais bem conservadas do Fundo Alcobacense, podendo nela observar-se alguns traços característicos da encadernação manual (...)’	P.36
FIG. 5 Desenho dos entalhes que eram realizados nas pastas para a inserção dos nervos.	P.37
FIG. 6 <i>Epistolarum</i> , Séc.XVI, da Biblioteca Pública do Porto.	P.38
FIG. 7 Exemplo de uma meia-encadernação.	P.39
FIG. 8 Encadernação estilo Pompadour, da família Padeloup.	P.40
FIG. 9 Encadernação armoriana, estilo Derome, executada por Joubert.	P.41
FIG. 10 <i>Kelmscott Chaucer</i> , William Morris.	P.42
FIG. 11 Como aplicar a cola como a trincha ou pincél nos materiais.	P.44
FIG. 12 Impressão a quente manual com ferro solto.	P.44
FIG. 13 Douração de um friso na lombada com um virador.	P.44
FIG. 14 Seleção do couro que irá revestir a capa.	P.44
FIG. 15 Bater da lombadas com um martelo para provocar o arredondamento da mesma.	P.44
FIG. 16 Capa do livro <i>Volume I Non-Adhesive Binding: Books Without Paste or Glue</i> (1989), de Keith A. Smith	P.46
FIG. 17 Capa do livro <i>Volume II Non-Adhesive Binding: 1-2- &amp; 3-Section Sewings</i> (1995), de Keith A. Smith	P.46
FIG. 18 Exemplo de uma encadernação do tipo Long Stitch.	P.47
FIG. 19 Ferros do estilo aldino.	P.48
FIG. 20 ‘As encadernações do século dezóito! Alindam as nossas livrarias com o oiro profuso dos seus marroquins, a púrpura solene dos seus veludos, a brancura festiva das suas sedas, a sumptuosidade das suas lombadas, o lavrado das suas fôlhas...’	P.50
FIG. 21 Guardas marmorizadas de um livro da primeira metade do séc. XVIII que pertence à coleção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP.	P.52

FIG. 22 Guardas marmorizadas de um livro da primeira metade do séc. XVIII que pertence à colecção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP.	P.52
FIG. 23 Guardas marmorizadas de um livro da primeira metade do séc. XIX que pertence à colecção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP.	P.53
FIG. 24 Pormenor de um papel marmorizado com o padrão suminagashi.	P.54
FIG. 25 Pormenor de um papel marmorizado com padrão turco.	P.55
FIG. 26 Padrão Italiano   FIG. 27 Padrão Serpentina	P.56
FIG. 28 Padrão Penteado   FIG. 29 Padrão Espanhol	P.57
FIG. 30 Padrão <i>French Curl</i>   FIG. 31 Padrão Zebra	P.56
FIG. 32 Padrão <i>Gloster</i>	P.57
FIG. 33 Desenho figurativo produzido por Nurhayat Polat com a técnica de marmorização.	P.58
FIG. 34 Pormenor de um papel marmorizado produzido por Nurhayat Polat com o processo <i>stormont</i> .	P.58
FIG. 35 Corte frontal marmorizado de um livro da primeira metade do séc. XIX pertence à colecção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP.	P.59
FIG. 36 Corte pintado em tom de vermelho de um livro da do séc. XVIII que pertence à colecção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP.	P.60
FIG. 37 Exemplo de um corte espargido de um livro da segunda metade do séc. XVIII que pertence à colecção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP.	P.61
FIG. 38 Pormenor da lombada do livro HAVARD, Henry — <i>L'Art a travers les Moeurs</i> , 1883, Paris.	P.62
FIG. 39 Pormenor da lombada do livro SHRÓN, L. — <i>Tables de logarithmes</i> , 1886, Paris.	P.62
FIG. 40 Pormenor da lombada do livro LEAL, Augusto Soares de Azevedo Barboza de Pinho — <i>Portugal antigo e moderno – Dicionário</i> , 1873-1890, Lisboa.	P.63
FIG. 41 Pormenor da lombada do livro CAMÕES, Luís de — <i>Os Lusíadas</i> , 1880, Lisboa.	P.63
FIG. 42 Pormenor da lombada do livro CARVALHO, Henrique Augusto Dias de — <i>Expedição portuguesa ao Muatiânuva: descripção da viagem à Mussumba do Muatiânuva pelo chege da expedição. Vol. I</i> , 1890, Lisboa.	P.63
FIG. 43 Capa de livro da segunda metade do séc. XIX que pertence à colecção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP.	P.64
FIG. 44 Pormenor do corte frontal dourado do livro da imagem anterior.	P.64
FIG. 45 Capa de livro da primeira metade do séc. XIX que pertence à colecção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP.	P.65
FIG. 46 Pormenor do corte frontal dourado e grofado com dois frisos diferentes, do livro da imagem anterior.	P.65
FIG. 47 Exemplo de um livro com mosaico sobreposto.	P.66
FIG. 48 Livro da coleção histórica do departamento de arte da pele da EKA.	P.66
FIG. 49 Pormenor de um padrão produzido com a técnica de <i>paste paper</i> .	P.67

FIG. 50 Capa do livro <i>Fabled Choisies</i> , de Jean de la Fontaine, encadernado por Paolo Taddeo.	P.73
FIG. 51 Livro <i>Names, words, witch's symbols 4x(4+4)x4= Young Estonian Poetry</i> com design de Krete Pajo e encadernação de Lennart Mänd.	P.76
FIG. 52 Livro <i>In Principio. The Word in Arvo Pärt's Music</i> .	P.77
FIG. 53 Capa do livro <i>Origins of Cyberspace</i> , de Diana Hook e Jeremy Norman (2002) encadernado por Michael Wilcox (2003).	P.78
FIG. 54 Capa do livro <i>The Annals of St Olave's Hart Street and Allhallows Staining</i> , Rev. A. Povah (1894) encadernado por Peter Jones (2014).	P.79
FIG. 55 Capa do livro <i>Gone Girl</i> , de Gillian Flynn (2012) encadernado por Angela James (2014).	P.80
FIG. 56 Capa do livro <i>We are all completely beside ourselves</i> , Karen Jow Fowler, encadernado por Annette Friedrich (2014).	P.81
FIG. 57 Conjunto de livros em formato pequeno do autor Shakespeare, encadernados uns aos outros, formando um único objeto circular.	P.82
FIG. 58 Exemplo de encadernações simples produzidas num contexto artesanal, em cobertura sintética e impressões a película dourada.	P.83

## TRABALHO DE CAMPO

FIG. 59 Compasso da oficina de conservação e restauro do Arquivo Municipal de Felgueiras.	P.87
FIG. 60 Pormenor de um envelope do estacionário da empresa.	P.92
FIG. 61 Esquema da 'costura simples'.	P.94
FIG. 62 Sr, Miguel Carvalho a agregar e a embrulhar os livros finalizados de uma encomenda para a pequena editora 'Corpus'.	P.95
FIG. 63 Os diferentes fitilhos disponíveis na oficina.	P.96
FIG. 64 Caixa com vários motivos soltos em ferro.	P.96
FIG. 65 Zona de colagem, recipiente com a mistura de cola.	P.97
FIG. 66 Máquina de encaixe, onde são executados os seguintes passos: serrotar e encaixe.	P.97
FIG. 67 Pormenor da placa exterior que indica o local da oficina de encadernação.	P.98
FIG. 68 Área do balcão de recepção aos clientes, com várias estantes de exemplares de livros produzidos na oficina.	P.101
FIG. 69 José Oliveira, encadernador e dourador.	P.101
FIG. 70 João Oliveira, encadernador e dourador.	P.101
FIG. 71 Maria Augusta Oliveira, costureira.	P.101
FIG. 72 Zona de livros finalizados, todos encadernados com cobertura sintética e decorados com frisos e tipografia impressos a dourado.	P.102
FIG. 73 Área de arrumos para as várias ferramentas.	P.102
FIG. 74 Prateleira com vários livros encadernados na oficina. Todos apresentam cobertura inteira em sintéticos ou em pele e decoração de impressões douradas de vários tipos de ferros e conjugações.	P.103
FIG. 75 Componedores, objeto usado para colocar os tipos conjugados e realizar impressões manuais sobre a lombada ou as pastas dos livros.	P.103
FIG. 76 Logomarca da Imprensa Portuguesa	P.104



FIG. 77 Livro encadernado pelo senhor Domingos Silva com os cortes dourados, polidos e grofados com diferentes motivos florais.	P.106
FIG. 78 Cadernos com um corte triangular.	P.107
FIG. 79 Encadernação meia amadora de Domingos Silva, em pele e papel pintado pelo mesmo.	P.107
FIG. 80 Pormenor de gravura com a marca da Invicta Livro e a sua respetiva impressão.	P.108
FIG. 81 Exemplar de capa de um livro encadernado na Invicta Livro.	P.110
FIG. 82 Exemplar de capa de um livro encadernado na Invicta Livro.	P.110
FIG. 83 Exemplar de capa de um livro encadernado na Invicta Livro.	P.110
FIG. 84 Exemplar de capa de um livro encadernado na Invicta Livro.	P.111
FIG. 85 Exemplar de capa de um livro encadernado na Invicta Livro.	P.111
FIG. 86 Exemplar de capa de um livro encadernado na Invicta Livro.	P.111
FIG. 87 Armário com vários diferentes ferros de dourar dispostos conforme a sua tipologia, estilo ou século que corresponde.	P.113
FIG. 88 Vários miolos preparados para serem unidos à capa.	P.112
FIG. 89 Área onde os livros são desmanchados e restaurados.	P.114
FIG. 90 Algumas ferramentas de corte utilizadas na oficina.	P.114
FIG. 91 Área de douração manual.	P.115
FIG. 92 Várias rodas de douração disponíveis na oficina.	P.115
FIG. 93 Pormenor de materiais da oficina que possuem a etiqueta da Câmara Municipal de Felgueiras.	P.117
FIG. 94 Folhas de um jornal antigo que foram reparadas e se encontram em fase de secagem.	P.119
FIG. 95 Faca e coxim para a manipulação das folhas de ouro verdadeiro.	P.120
FIG. 96 O técnico Filipe Alves a fazer uma demonstração de como é feito o desbaste da pele com uma chifra sobre uma pedra de mármore.	P.120
FIG. 97 Panela elétrica onde é derretido o grude em banho maria. Fogão que usam para aquecer os ferros para dourar.	P.120
FIG. 98 Algumas ferramentas disponíveis na oficina de restauro.	P.121
FIG. 99 Filipe Alves a mostrar exemplos de papéis marmorizados por ele e pelo colega Dinis Lemos.	P.121
FIG. 100 Pormenor de uma das paredes do atelier.	P.122
FIG. 101 Exemplo de uma encadernação japonesa.	P.123
FIG. 102 Algumas ferramentas utilizadas pela Catarina Azevedo.	P.124
FIG. 103 Encadernações copta.	P.124
FIG. 104 Prateleira com vários trabalhos de encadernação.	P.124
FIG. 105 Pormenor de vários livros encadernados durante o workshop ‘Oficinas de Encadernação Manual para Adultos’.	P.127
FIG. 106 Caixa elaborada pelo Lennart Mänd com vários livros em formato pequeno que representam exemplos de costuras e encadernações possíveis.	P.132
FIG. 107 Entrega final do módulo de encadernação da turma do primeiro ano, com todos os alunos presentes e os professores do departamento.	P.134

FIG. 108	Encadernações e decoração desenvolvida por Lennart Mänd.	P.137
FIG. 109	Trabalho de um aluno antigo do departamento Arte do Couro, onde os dois funcionam como conjunto.	P.138
FIG. 110	Resposta a um projeto de um ex-aluno do departamento.	P.139
FIG. 111	Resposta a um projeto de um ex-aluno do departamento.	P.139
FIG. 112	Exemplo de mosaico embutido com várias peles.	P.140
FIG. 113	Exemplo de pele pintada, com máscaras de cera e com riscos produzidos com a técnica <i>burning</i> .	P.140
FIG. 114	Exemplo de impressão a seco de uma gravura em pele.	P.141
FIG. 115	Exemplo de relevo produzido com pedaços de papel.	P.141
FIG. 116	Exemplo de uma pele com efeito produzido com a técnica de <i>burning</i> .	P.142
FIG. 117	Exemplo com mosaicos embutidos e sobrepostos.	P.142
FIG. 118	Exemplos de tingimento da pele com padrões, técnicas do géneros de mármore.	P.143
FIG. 119	Livro que pertence à coleção arquivada de encadernações históricas. Trabalho de relevo e de queimado.	P.144
FIG. 120	Livro que pertence à coleção arquivada de encadernações históricas.	P.145
FIG. 121	Livro que pertence à coleção arquivada de encadernações históricas.	P.146
FIG. 122	Encadernação produzida por um ex-aluno do departamento.	P.147
FIG. 123	Encadernação em pele com embutidos e metal de Eduard Taska.	P.148
FIG. 124	Bloco de papel preso ao quadro onde são feitos os esquemas necessários de apoio às aulas.	P.149
FIG. 125	Caixa e cadernos com exemplares de tipos de costura e de encadernação, do professor Lennart Mand.	P.151
FIG. 126	Vários exemplos de variantes do tipo de encadernação <i>Long Stitch</i> , desenhados pela mestre da oficina Eve Kaaret.	P.151
FIG. 127	Digitalização de três fichas técnicas de livros analisados, fornecidas pela Dr. Isabel Barroso, Coordenadora do Serviço de Documentação e Informação	P.155
FIG. 128	Livro <i>Architettura</i> , Giacomo Barozzio de Vinnola, 1500's. Capa de pergaminho aberta.	P.156
FIG. 129	Frente do livro <i>Architettura</i> , Giacomo Barozzio de Vinnola, 1500's, onde é possível ver os fitilhos que fazem marcação de páginas.	P.157
FIG. 130	Esquema da produção de um requife duplo manual, onde são usadas duas cordas invés de só uma.	P.158
FIG. 131	Um dos exemplares que possui a pele na cabeça da lombada descomposta, em que até o requife se encontra completamente exposto e preso por dois ou três fios que o une ao miolo do livro.	P.159

## APLICAÇÃO

FIG. 132	Fotografia do Livro dos Papéis aberto do primeiro capítulo, numa das páginas do sub-capítulo 'Máscaras e Reservas', em que a técnica aplicada é a de marmorização de papel.	P.163
FIG. 133 E 134	Fotografias do Livro dos Negros.	P.165

FIG. I35	<i>Crossed Structure Binding Basic</i> by Carmencho Arregui.	P.165
FIG. I36	Esquema do método de encadernação <i>In-Strap Sewing</i> .	P.167
FIG. I37	Maquete inicial com tudo numa só secção, produzida para perceber se o método de encadernação seleccionado funcionaria.	P.168
FIG. I38	Dobragem da capa, em que o papel envolve a tela, passando a fazer parte da capa exterior.	P.168
FIG. I39	Segunda maquete produzida como teste da união das folhas soltas de forma a criar cadernos e para perceber se funcionaria a extensão da capa de forma a criar duas secções separadas, em que no seu exterior aparentam dois livros sobrepostos.	P.169
FIG. I40	Inserção das fitas do primeiro capítulo no lado da separação central entre os dois capítulos, de forma a criar a união entre os dois.	P.169
FIG. I41	Os dois miolos separados, com costuras alternadas das fitas, para ser possível inserir as mesmas na parte central da capa, sem que se afetem umas às outras.	P.169
FIG. I42 A I49	Elaboração da encadernação final para o Livro dos Papéis. Desbaste do lado interior das folhas; colagem entre das duas folhas que irão formar os cadernos; produção das fitas e costura sobre estas; montagem da capa e colocação do miolo nesta.	P.170
FIG. I50 E I51	Cortes na capa para a inserção das fitas à capa; colocação das fitas no respetivo sítio.	P.172
FIG. I52	Vista da capa do Livro dos Papéis.	P.173
FIGS. I53	Abertura da capa.	P.174
FIGS. I54	Folha de rosto.	P.174
FIG. I55	Introdução.	P.175
FIG. I56	Exemplo de abertura de sub-capítulo referente à(s) técnica(s) utilizadas.	P.175
FIGS. I57 E I58	Exercícios do primeiro capítulo, técnica de marmorização de papel.	P.176
FIG. I59	Exercício do primeiro capítulo.	P.177
FIG. I60	fim do primeiro capítulo, separação entre os capítulos.	P.177
FIG. I61	Exercício para o segundo capítulo.	P.178
FIG. I62	Exercício para o segundo capítulo da técnica de marmorização de papel.	P.178
FIG. I63	Exercício para o segundo capítulo da técnica de marmorização de papel.	P.179
FIG. I64	Contra-capa do Livro dos Papéis.	P.179
FIG. I65	Pedaço de tela de encadernação cinzenta, onde foram feitos testes de impressão serigráfica, pela Giulia Ferrigato, para a capa da publicação PPP.	P.181
FIGS. I66	Fase de montagem da maquete para a publicação PPP.	P.182
FIGS. I67-I70	Várias fases de montagem da maquete para a publicação PPP, desenvolvida durante o trabalho de campo na EKA.	P.183
FIGS. I71 E I72	Maquete para a publicação PPP, desenvolvida pelo encadernador senhor Miguel Carvalho.	P.184
FIGS. I73 E I74	Maquete para a publicação PPP, desenvolvida pela oficina de encadernação António de Sousa Oliveira	P.185

FIG. 175 Reprodução de um papel marmorizado em contexto da investigação.	P.186
FIG. 176 Fotografia do workshop Print Preview IV: <i>Ebru</i> .	P.188
FIG. 177 Pincéis utilizados no workshop Print Preview IV: <i>Ebru</i> .	P.189
FIG. 178 Digitalização de um dos primeiros testes da relação entre banho e tintas.	P.190
FIG. 179 E 180 Marmorização em papel transparente poliéster e em contra-placado.	P.192
FIG. 181 Dupla página do livro das oficinas: ‘Papel Marmorizado: Reprodução e criação em contexto oficial na FBAUP’.	P.193
FIG. 182 Mestre de <i>ebru</i> , Nurhayat Polat, no seu atelier em Helsínquia e produzir um padrão <i>stormont</i> .	P.194
FIG. 183 Reprodução de um dos papéis marmorizados na sessão de workshop sobre Papel Marmorizado, com Alcina Manuela Carneiro.	P.195
FIG. 184 Cartaz de divulgação para o workshop e masterclass ‘Print Preview VII — Elementos do livro: o papel marmorizado’.	P.197
FIG. 185 Produção dos flyers com técnicas manuais, como divulgação do workshop ‘Print Preview VII — Elementos do livro: o papel marmorizado’, nas Oficina de Técnicas de Impressão da FBAUP.	P.197
FIG. 186 Flyers afixados na parede de divulgação do Pavilhão Sul.	P.197
FIG. 187 Fotografia tirada durante a masterclass do ‘Print Preview VII — Elementos do livro: o papel marmorizado’.	P.198
FIG. 188 Exemplo de um papel produzido por um participante no workshop do padrão ‘penteados’.	P.199
FIG. 189 Exemplo de um papel produzido por um participante no workshop do padrão ‘pena’.	P.199
FIG. 190 Exemplo de um papel produzido por um participante no workshop do padrão ‘espanhol’.	P.199
FIG. 191 Costura em concertina.	P.200
FIG. 192 Colagem da capa em papel ao caderno C.	P.203
FIG. 193 Lixação do corte do miolo para levar algum tipo de decoração.	P.203
FIG. 194 Marmorização do corte do miolo.	P.203
FIG. 195 Colagem dos cartões e do lombo falso aos material que irá revestir a capa.	P.203
FIG. 196 Virado da tela da lombada sobre os cartões e o lombo falso para a constituição da capa do caderno I.	P.203
FIG. 197 Desbaste da pele para a lombada do caderno H.	P.203
FIG. 198 MARMOR~ em estado fechado	P.204
FIG. 199 MARMOR~ vista do interior, completamente aberto.	P.204
FIG. 200 Processo de marmorização da faixa que constitui a concertina do MARMOR~	P.204
FIG. 201 Corte de uma folha para o interior da secção do padrão ‘pena’.	P.204
FIG. 202 Caixa aberta dividida nas duas secções, com os seus respetivos elementos.	P.205
FIG. 203 Os pequenos exemplares pertencentes ao ENCADER≡	P.206

## APÊNDICES

FIG. 204 Exemplo de um guia em papel que indica o local das perfurações a realizar nos cadernos para a costura.	P.372
FIG. 205 Esquema da costura simples cruzada.	P.372
FIG. 206 Esquema produzido pela Eve para explicar os passos necessários a aplicar nas folhas de guarda.	P.373
FIG. 207 A minha mesa de trabalho com o miolo para a encadernação inteira já todo costurado, ainda com a fita-cola removível a apoiar a última folha de guarda.	P.374
FIG. 208 E 209 Os miolos encontram-se na máquina de encaixe, separados entre tábuas de madeira e prensados.	P.374
FIG. 210 Remontagem da capa com uma nova lombada revestida com tecido verde.	P.374
FIG. 211 Miolo numa prensa a secar a pintura verde do corte.	P.375
FIG. 212 Miolo já pronto a ser unido à capa com os dois requifes já colados ao pé e à cabeça.	P.375
FIG. 213 Vista da capa frontal do exercício de encadernação do tipo inteira completo.	P.376
FIG. 214 Vista da cabeça do exercício de encadernação inteira completo.	P.377
FIG. 215 Costura do miolo às fitas de linho.	P.378
FIG. 216 Miolo completo com as fitas coladas ao verso das folhas de guarda.	P.378
FIG. 217 Miolo colocado na prensa portátil para a execução do encaixe.	P.378
FIG. 218 Papel craft colado após a execução do encaixe.	P.378
FIG. 219 Esquema da costura sobre fitas.	P.379
FIG. 220 Esquema desenvolvido por Lennart Mänd.	P.379
FIG. 221 Corte pintado com grafite, miolo prensado numa prensa portátil.	P.379
FIG. 222 Máquina de guilhotinar.	P.379
FIG. 223 Pedaco de pele seleccionado junto à chifra adquirida na oficina, pronta para ser desbastada sobre uma pedra litográfica.	P.380
FIG. 224 Colagem dos cartões à pele da lombada.	P.380
FIG. 225 Colagem da pele preta desbastada ao fio norte, para a formação do requife em pele.	P.380
FIG. 226 Colagem dos pedaços de requife em pele à cabeça da lombada.	P.380
FIG. 227 Colagem dos cantos exteriores, de forma invertida, só com o intuito de reforçar.	P.380
FIG. 228 Livros do segundo exercício colocados sob um peso durante, pelo menos, 24 horas.	P.381
FIG. 229 Exercício de meia-encadernação, com lombada em pele e papel pintado com a técnica de <i>paste papers</i> , completo.	P.381
FIG. 230 Preparação da cola de farinha.	P.382
FIG. 231 Cola de farinha pronta a ser usada.	P.382
FIG. 232 Tela/tecido de encadernação sem papel no verso.	P.383
FIG. 233 Mistura da cola de farinha com tinta anilina vermelha.	P.383

FIG. 234	Papel pintado com a técnica de <i>paste papers</i> .	P.384
FIG. 235	Papel pintado com a técnica de <i>paste papers</i> .	P.386
FIG. 236	Elementos montados para a demonstração de como pintar os cortes do livro.	P.388
FIG. 237	Corte da demonstração pintado de vermelho.	P.388
FIG. 238, 239 E 240	Vários passos necessários para a pintura com grafite no corte do miolo.	P.389
FIG. 241	Pele natural tingida com uma camada de amarelo.	P.390
FIG. 242	Cera em cristais em banho maria.	P.390
FIG. 243	Utilização do utensílio <i>tjanting</i> , enchido com cera derretida.	P.391
FIG. 244	Traços de cera produzidos com o <i>tjanting</i> sobre o pedaço de pele.	P.391
FIG. 245	Tinta anilina verde preparada.	P.391
FIG. 246	Pele com uma máscara em LAC, tingida com tinta preta.	P.391
FIG. 247	Pele que levou a máscara em cera já tingida com várias tonalidade de tinta.	P.391
FIG. 248	Passagem do ferro de engomar quente sobre a pele para retirar a máscara de cera.	P.391
FIG. 249	Recorte na pele onde vai ser inserido o embutido.	P.392
FIG. 250	Pedaço recortado de outra pele que será embutido.	P.392
FIG. 251	Pedaço de pele embutido no orifício criado na pele colada ao cartão.	P.392
FIG. 252, 253, 254, E 255	Os vários passos descritos no texto sobre a técnica de <i>engraving</i> .	P.393
FIG. 256	Testes de impressão com a técnica de <i>burning</i> , sobre um pedaço de pele.	P.394
FIG. 257	Pormenor de pele tingida e com impressão feita com a técnica de <i>burning</i> .	P.394
FIG. 258	Máquina de arame aquecido, utilizada para fazer os efeitos decorativos desta técnica.	P.394
FIG. 259	Pedaço de pele com exemplos das diferentes impressões demonstradas pelo professor Lennart.	P.395
FIG. 260, 261, 262 E 263	Demonstrações, do professor Lennar Mänd, e materiais utilizados para as várias técnicas referidas no texto.	P.395
FIG. 264	As duas peles com o verso para cima, a secar da primeira camada de cola branca, com os seus respetivos miolos ao lado.	P.396
FIG. 265	Pele tingida e com impressão feita com a técnica de <i>burning</i> .	P.396
FIG. 266	Pele com uma máscara circular em LAC ao centro, tingida com tinta preta.	P.396
FIG. 267	Esquema com as várias partes necessárias da caixa e a ordem de construção.	P.398
FIG. 268 A 269	Os vários passos necessários para a execução da caixa, descritos no texto.	P.399
FIG. 270	Vista de cima e da frente da caixa fechada.	P.400
FIG. 271	Vista de cima e da frente da caixa aberta, podendo se perceber o seu interior.	P.401

FIG. 272 Capa do Livro das Oficinas: Papel Marmorizado — Reprodução e criação em contexto oficial na FBAUP	P.403
FIGS. 273 E 274 Folha de rosto e índice	P.404
FIGS. 275 E 276 Página relativa à introdução e às preparações dos diferentes banhos.	P.405
FIG. 277 Separador de capítulo	P.406
FIG. 278 com resultados.	P.406
FIG. 279 Testes de aplicação de tinta	P.407
FIGS. 280 Separador de capítulo	P.407
FIG. 281 E 282 Resultados de testes de produção de padrões	P.408
FIG. 283 Contra-capas do livro das oficinas.	P.409

## LISTA DE SIGLAS

---

EKA – Estonian Academy of Arts

FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

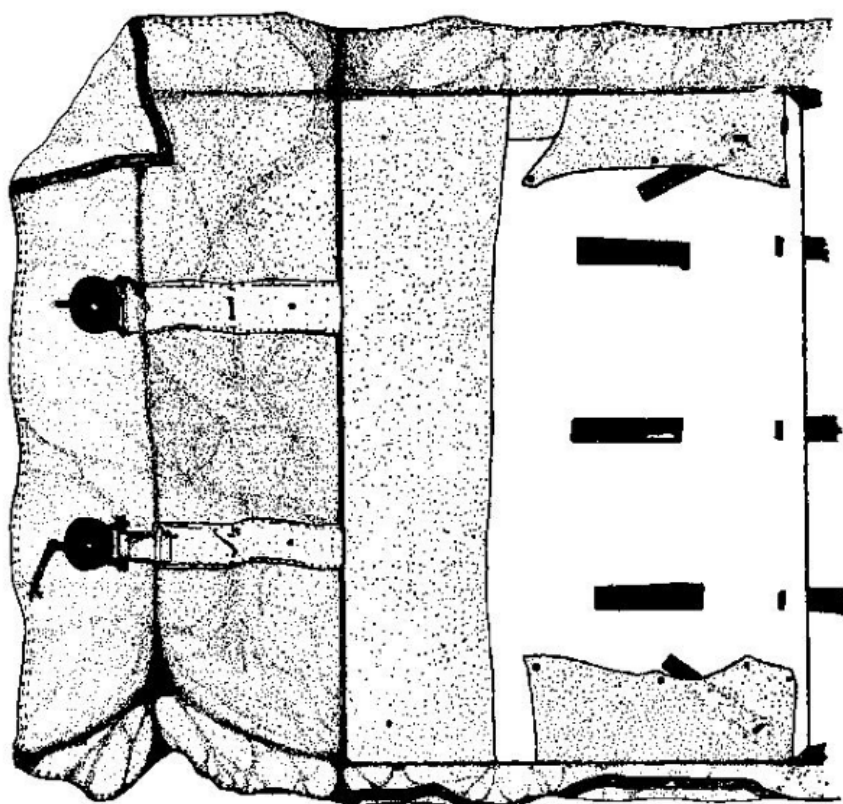
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia

LAP – Licenciatura em Artes Plásticas

MDGPE – Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais

NLE – National Library of Estonia





## INTRODUÇÃO

---

*No que diz respeito ao volume em si mesmo, não será, por outro lado, coisa notável a maneira como ele reúne numa unidade as numerosas folhas, permitindo-nos percorrê-lo, para a frente e para trás? Permitindo-nos ler depressa ou devagar, encontrar o que pretendemos, e repetir, e comparar, enquanto o conjunto se mantém sempre perfeitamente ordenado? Acaso não será a estrutura do livro numa das grandes formas com que a Humanidade conseguiu dominar o caos, perenemente válidas desde que foram inventadas?*<sup>1</sup>

O livro como conhecemos surgiu como resposta a uma necessidade de compilar informações importantes num só objeto e, com isso, apareceu a obrigação de conservar esses documentos. Com o passar dos tempos, entendeu-se que é indispensável produzir-se bons invólucros para prevenir a degradação da informação. O formato paralelepípedo, agora tão característico do livro, advém dos seus primórdios, o códice, que só viu uma grande multiplicação graças ao árduo e disciplinado trabalho dos frades copista e iluminadores. Tal como outras grandes invenções, começou por servir uma determinada comunidade, onde se pode ver uma evolução sistemática tanto a nível da informação como a nível de formação e transformação destes objetos até se transpor para o ‘exterior’ e multiplicar-se ao serviço de todos os setores.

FIG. 1 Desenho que demonstra a estrutura da capa do livro *Vocabularium* (2.<sup>a</sup> pars) do autor Papias, do século XII. Imagem retirada da pág. 60 do livro: NASCIMENTO, Aires Augusto; DIOGO, António Dias — *Encadernação Portuguesa Medieval: Alcobaca*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. Exemplo de análise número 425.

1 GUARDINI, Romano — *Elogio do Livro*. Lob des Buches. Lisboa: Grifo – Editores e Livreiros, 1994. ISBN 972-8178-00-0. pág. 27

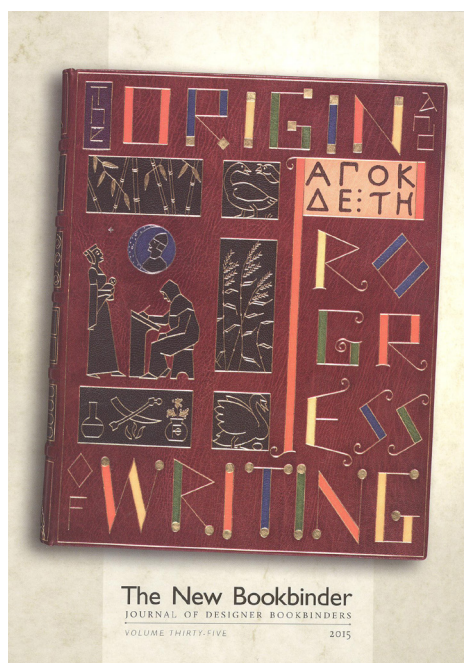
Lado a lado à evolução do livro, existiram ofícios importantes que se foram recriando e, com eles, novas artes foram aparecendo para acompanhar as demandas que os artefactos pudessem exigir. Um dos ofícios mais importantes foi o da encadernação que transformou a imagem do livro durante séculos. Nos tempos modernos, este ofício foi, aos poucos, deixando de ter o papel principal na decoração dos livros, tendo passado para as mãos dos designers editoriais, existindo hoje esta formação específica de profissionais que se dedicam somente à produção de objetos editoriais. Contudo, a encadernação continua a ser um passo essencial na concretização de um livro e verifica-se cada vez mais um distanciamento entre os formandos nesta área com estes ofícios que originaram os objetos em que tanto trabalham. A pouco e pouco, o livro está a sofrer uma crescente desmaterialização — principalmente, numa era digital em que o livro poderá estar a tornar-se cada vez mais virtual que físico. Todavia, esta virtualidade acentuada está a criar uma carência pelo tato, pelas surpresas materiais e texturais e com isso, vê-se renascer o interesse sobre estes ofícios manuais, como o da impressão manual e o da encadernação manual.

Nos tempos em que vivemos, a valorização pela durabilidade material não é a principal preocupação isto, porque a informação e os documentos têm e terão outras formas de se imortalizarem preferidas à da física. Por essa razão, uma encadernação resistente poderá ter deixado de ser uma das características mais importantes num livro, especialmente, para as novas gerações. Ainda assim, a encadernação manual é um ofício que se poderá reinventar através das suas particularidades, aproveitar-se da necessidade pelo toque diferente e pelas complexidades visuais, e criar objetos distintos daqueles a que estamos habituados.

Além disso, existe, em alguns países, uma visão sobre o livro muito mais artística, em que este é usado como um suporte para experiências materiais e visuais, onde todo ele conta uma história. Entre estes artistas existe uma comunidade que incentiva projetos estimuladores como concursos, exposições e publicações periódicas. Um bom exemplo é a revista anual *The New Bookbinder* (FIG. 2) que incorpora vários artigos de especialistas na área, onde abordam técnicas de execução e partilham novas ideias ou investigações. Este, também, estimula a produção criativa com a criação de concursos anuais de encadernação manual e as suas revisões. É nesta vertente, onde um ofício se recria como uma arte, em que podemos continuar a ver a (re)invenção de técnicas, mais ligadas à decoração, que os grandes e conceituados mestres de encadernação produziram por vários séculos.

No percurso da investigadora e autora deste projeto como estudante do curso de licenciatura em Design de Comunicação, esta encontrou maior interesse pela área de desenvolvimento de objetos editoriais. Contudo, esta teve sempre desconhecimento sobre como poderia compor os seus projetos fisicamente, limitando a criatividade àquilo que acreditava que era possível ou viável. Isto é uma realidade para quase todas as pessoas interessadas numa formação mais direcionada para o design editorial. Quando aparece a necessidade de desenvolver maquetes a pensar num objeto editorial final, seja de pequena ou grande tiragem, o designer tem de ter consciência das possibilidades que a sua publicação pode ter em termos da sua produção.

FIG. 2 Capa do volume número 35, do ano de 2015, da publicação periódica *The New Bookbinder*.



Numa ideia geral, estes profissionais idealizam e produzem a pensar na indústria atual de publicações que são encadernadas sempre no mesmo formato mecânico, e poderão transmitir, para o exterior, a ideia de que esta é a única opção para um livro. Isto acontece por questões económicas e processos evolutivos da produção do livro que levaram à preferência por métodos mais rápidos e, por consequente, o domínio das ferramentas e maquinaria mais eficiente nesse sentido. Contudo, nos casos particulares de aprendizagem e de maquetização, essencial para o designer num processo de resolução de problemas, é rara a possibilidade de recorrer a processos mecânicos de qualidade para a produção desses exemplares únicos. Isto porque esta opção só é, normalmente, possível quando aplicada numa fase final em que a publicação terá, por exemplos, tiragens superiores a cem exemplares. Além disso, as máquinas possuem limites de formato, de materiais e de decoração que só podem ser ultrapassados através de um processo manual.

Por estas e outras razões, a autora deste projeto decidiu aprender a encadernar manualmente com o qual foi ganhando um grande gosto pelo desenvolvimento das técnicas. Ajudou-a a compreender melhor o procedimento da montagem de um livro—também necessário quando este é produzido mecanicamente, visto que, o próprio designer tem de fazer o plano de impressão do livro corretamente. Para ajudar nas produções que precisou de desenvolver, adquiriu ferramentas e materiais simples, mas necessários à produção das duas técnicas de costura que conhecia—‘costura simples’ e ‘costura à portuguesa’<sup>2</sup>. Tendo descoberto este entusiasmo pela construção de livros, optou por entrar neste curso de mestrado de Design Gráfico e Projetos Editoriais para aprofundar os

2. Aprendeu estas técnicas ao ter frequentado o workshop ‘Oficina de paginação + encadernação’ com os instrutores Dário Cannatà e Fernando Sebastião, em maio de 2014, inserido no projeto de investigação KRAFT sobre o livro de artista.

conhecimentos nessa área. Contudo, continuou a sentir que faltava conhecer hipóteses alternativas na construção de objetos editoriais. E ainda, apercebeu-se que esta carência em termos de formação se apresentava como um problema geral, mesmo com o crescente interesse da parte dos designers em formação.

Além disso, apesar de existir uma grande quantidade de publicações relacionadas com o livro ou mesmo sobre encadernação, existe uma lacuna no que diz respeito a uma investigação teórica e prática sobre esta, como uma ferramenta criativa em várias áreas das artes e do design. Por estas razões, este projeto de investigação dedica-se a apresentar um estudo introdutório que, por um lado, procura identificar a identidade oficial local e, por outro, reconhece o contraste histórico, onde existe um passado o qual necessita de tempo dedicado para, assim, ser possível recuperar e assegurar que a qualidade estética contribuída por essas gerações de encadernadores possam ser reatualizadas através do design editorial português.

Mas, de que forma se pode entender o design editorial na sua relação com a produção integral de um objecto com um passado oficial tão complexo como é o livro? No que pode melhorar na relação de um designer com a sua atividade editorial, possuindo conhecimentos de ferramentas, processos e métodos do ofício de encadernador? E o que é que estes ainda podem ensinar sobre o artefacto em questão?

Então, na tentativa de conseguir perceber o espaço que, neste momento, a encadernação manual ocupa foi necessário realizar um levantamento do que o mercado nacional ainda oferece em termos de serviço e formação, perceber a sua evolução e estagnação, e descobrir diferenças com a realidade deste ofício noutros países. Nesse sentido, uma das metodologias de trabalho aplicadas foi o contato direto com a herança artesanal deste ofício,

através do estudo de campo em algumas oficinas locais e na análise de alguns exemplares de livros concebidos na ‘era de ouro’ da encadernação manual, presentes no fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP. Assim o fizemos visto que, ainda existem poucos estudos académicos sobre encadernação, realizados em Portugal.<sup>3</sup>

Do mesmo modo que procedemos a uma recolha sistemática de elementos, através de entrevistas com os artesãos em ativo ou através da observação de artefactos em arquivo, verificamos as suas ofertas formativas em contexto português. E ainda, de forma a perceber as vantagens do ensino e prática desta arte, num contexto cultural diferente, onde existe a transmissão dos conhecimentos práticos num espaço académico, foi realizada, durante mês e meio, uma investigação presencial na secção de encadernação do departamento *Nahakunst* (Arte do Couro) da *Eesti Kunstiakadeemia* (Estonian Academy of Arts/EKA), situada em Tallinn, Estónia<sup>4</sup>. Este estudo encontra-se mais desenvolvido no capítulo ‘Eesti Kunstiakadeemia’.

Em paralelo, foi feito um levantamento de algumas possibilidades técnicas como métodos de costura, de coberturas e decoração. De forma a perceber estas possibilidades, foi necessário colocá-las em prática de diversas formas. Numa primeira fase, foram criados uma série de objetos de teste, em contexto de investigação de campo durante workshops, durante a presença na EKA como, também, com recurso a livros de instruções de

3 Os estudos sobre encadernação em Portugal que aqui referimos, são os seguintes:

— MARQUES, Ana Luísa — *Artes do Livro em Portugal: O seu renascimento no século XVIII*. Dissertação para o Mestrado em Teorias da Arte. FBAUL, 2004. 208 págs.

— SEIXAS, Maria Margarida Faria Ribeiro da Cunha de Castro — *A encadernação manuelina, a consagração de uma arte: estudos das suas características e evolução, em bibliotecas públicas portuguesas*. Dissertação para o Doutoramento de Biblioteconomia y Documentación. Universidade de Salamanca, 2011.

— FERREIRA, A.R.e.S.D. — *Trabalho com as mãos: Senhor Carvalho*. Mestrado em Estudos Editoriais. Universidade de Aveiro, 2012. 126 págs.

4 Na EKA, existem vários cursos superiores dedicados a ofícios ou artes menores. Por essa razão, fora escolhido este local pelo facto de existir um curso que é, parcialmente, dedicado ao ofício da encadernação, com um espaço oficial completamente dedicado a este.

técnicas mais inovadoras em relação ao contexto português. Em acrescento, foi elaborada uma investigação aprofundada sobre a técnica do papel marmorizado em espaço oficial da FBAUP, sob a coordenação de Graciela Machado e desenvolvida pela equipa de investigação constituída por Ana Margarida Rocha (bolseira FCT), Cláudia Queirós (mestranda MDGPE), David Lopes (estudante LAP) e Giulia Ferrigato (mestranda MDGPE)<sup>5</sup>.

Para colocar em evidência novos modelos de interpretação da encadernação, em contexto do design editorial, foram desenvolvidos alguns projetos de encadernação. O primeiro, foi dado o apoio técnico para o desenvolvimento de um modelo de encadernação para a publicação ‘Pure Print Publication’, descrito no capítulo ‘PPP’ e desenvolvemos uma solução de encadernação para uma publicação de contexto oficial da FBAUP, o ‘Livro dos Papéis’ que se pode conhecer ao pormenor no seu capítulo. E, por fim, foi criado um último objeto com o intuito de servir como ferramenta de divulgação da encadernação. Este apresenta-se em forma de uma caixa dividida em duas secções: na primeira, encontra-se uma compilação de livros, em formato A7, em que cada um deles representa uma possibilidade de aplicação a nível de encadernação; na segunda secção, encontramos um outro livro que agrega os resultados finais da investigação realizada sobre a técnica de papel marmorizado, com o igual intuito de transmitir diferentes padrões possíveis e como elaborá-los. Este livro tem a aplicação de papéis originais realizados pelos participantes do workshop ‘Print Preview VII—Elementos do Livro: o papel marmorizado’ que teve lugar nas Oficinas de Técnicas de Impressão da FBAUP e que fora também conduzido pela mesma equipa de investigação.

5 Em contexto português, foi revelada a impossibilidade de aceder a informações, a partir de testemunhos diretos de artesãos que permitissem uma reconstituição dos processos aplicados. A escolha para o desenvolvimento de uma investigação prática sobre a técnica de marmorização justifica-se por esta ter sido substituída por papéis reproduzidos e importados.





## SÍNTESE HISTÓRICA: A CONQUISTA DA ENCADERNAÇÃO

---

*Arte admirável, que nasceu para um  
belo destino – o de conservar e alindar o  
livro. Conservar um livro, que fim tam  
nobre! É que na obra dum autor está a  
sua alma, isto é, o seu corpo espiritual,  
o qual, tanto ou mais que o corpo físico,  
transitório e mortal, necessita de ser  
protegido e resguardado para uma vida  
quási eterna, de séculos e séculos!*<sup>6</sup>

Antes de aparecer o formato de livro que conhecemos hoje, os antigos manuscritos eram produzidos sobre suportes soltos, sendo os principais as folhas enroladas de pergaminho e de papiro<sup>7</sup>. O formato de rolo, chamados de *voluminas*, era o método mais utilizado pelos gregos e romanos. A estes eram presos, nas duas pontas, cilindros de madeira que ajudava as longas tiras a enrolar e a encolher, nas extremidades destes cilindros era onde recaía o trabalho de decoração com a colocação de botões ou discos de osso, marfim, ouro, prata ou até pedras preciosas.<sup>8</sup> Com este formato apareceram várias formas de o proteger, desde a colocação de tiras de couro nas bordas das longas tiras à criação de capas em pele/pano ou até caixas em madeira, pedra ou metal que guardavam vários

FIG. 3 Livro *Les Femmes Blondes*, Paris, 1865.  
Encadernação de E. Atalaya. Imagem retirada do catálogo: Museu Calouste Gulbenkian – *Colecção Calouste Gulbenkian: Arte do Livro Francês dos séculos XIX e XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

6 LIMA, Matias — *Encadernação em Portugal*. Porto: Instituto de Coimbra, 1933. pág. 12.

7 'A palavra livro deriva da matéria primitivamente empregada para a escrita – o liber, película que se encontra entre a casca e o tronco das árvores e é também conhecido por entrecasca. Era o liber do papiro que, depois duma ligeira preparação, servia para escrever'. in FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *A arte do livro: manual do encadernador*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora, 1937. pág. 56.

8 LIMA, Matias — *Encadernação em Portugal*. Porto: Instituto de Coimbra, 1933. pág. 14.

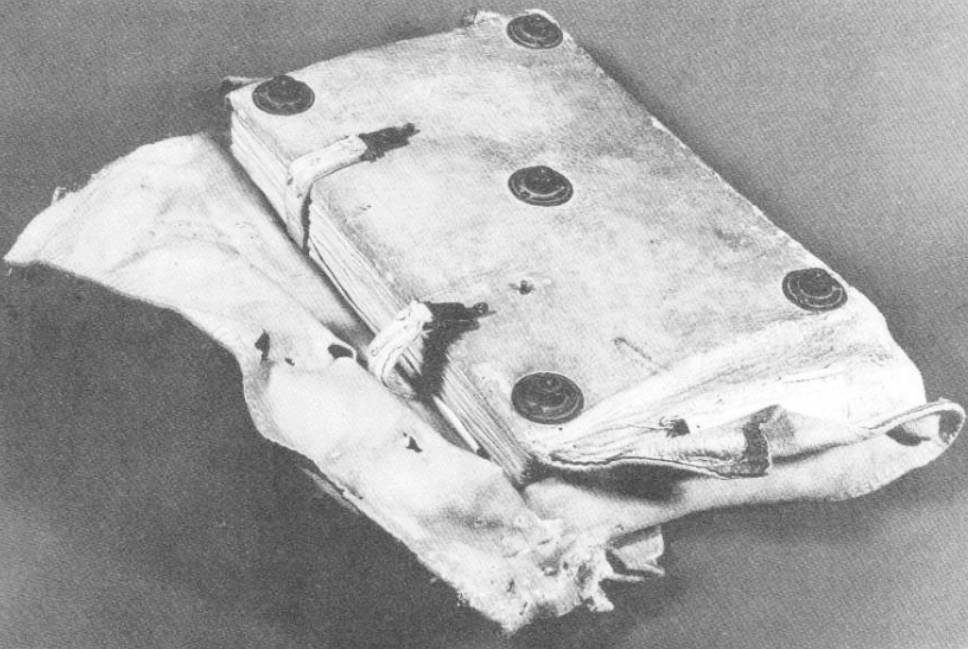


FIG. 4 'A encadernação deste códice é uma das mais bem conservadas do Fundo Alcobacense, podendo nela observar-se alguns traços característicos da encadernação manual (...).'

NASCIMENTO,  
Aires Augusto;  
DIOGO, António  
Dias — *Encadernação  
Portuguesa Medieval:  
Alcobaca*. Lisboa:  
Imprensa Nacional –  
Casa da Moeda, 1984.  
Pág. 65, Exemplar  
número ALC. 244.

rolos.<sup>9</sup> A evolução da encadernação foi o conjunto de respostas às necessidades que os documentos exigiam. O pergaminho<sup>10</sup> apareceu quando se sentiu a necessidade de encontrar um novo recurso que quebrasse a dependência da produção egípcia do papiro — e acabou por se mostrar mais flexível que a anterior. Este material passou a permitir a escrita na frente e no verso e permitiu a dobra das folhas, sendo possível assim a formação de cadernos e a costura que os une — aparecendo assim o formato códice e com ele o ofício da encadernação.

9 GONÇALVES, E.M. — *Estudo das estruturas das encadernações de livros do século XIX na coleção Rui Barbosa: uma contribuição para a conservação-restauração de livros raros no Brasil*. Escola de Belas Artes da UFMG. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. 125.

10 '(...) as sociedades clássicas, alfabetizadas significativamente pelo menos em certos estratos, parece nunca terem conseguido encontrar um suporte conveniente e em quantidade suficiente até ao aparecimento do pergaminho. O pergaminho foi o material mais intensamente utilizado no mundo medieval. Se entre os séculos I e IV ainda sobre a concorrência do papiro, a sua difusão foi ainda favorecida pela desorganização das comunicações entre a Europa e o Médio Oriente, devido à invasão muçulmana de África. O pergaminho entronca na tradição do uso da pele de animais como suporte da escrita. A técnica do seu fabrico era lenta, exigindo fases sucessivas de lavagem, de exposição ao ar em pilhas (lado da carne contra lado da carne), de passagem por diversos banhos, etc. (...)'

in FURTADO, José Afonso — *O Livro*. Coleção "O que é". Lisboa: Difusão Cultural – Sociedade Editorial e Livreira, Lda, 1995. ISBN 972-709-253-5. pág. 38

Na Idade Média, as produções livresas eram exclusivamente monásticas, onde os conteúdos eram manuscritos, lentamente executados pelos frades copistas em vários mosteiros. Esta prática foi introduzida nos mosteiros com o intuito de criação de livros religiosos só para uso neste tipo de comunidades e foi-se tornando uma prática monástica importante e sistematizada, em que só os frades mais inteligentes eram escolhidos para fazer este trabalho.<sup>11</sup> Todos os materiais e processos para a encadernação destes livros eram igualmente realizados por estas entidades e a estas obras era dado um cuidado minucioso pois, para quem as produzia, tratavam-se de peças únicas e com conteúdo importante. Todavia, as encadernações produzidas, nesta altura, ‘eram impessoais e frias, de carácter grave, reflexo da vida claustral... Havia porém, frades artistas, mas eram excepcionais’.<sup>12</sup>

Os primeiros códices eram cobertos com peles maleáveis ou mesmo pergaminho, contudo, as folhas interiores tinham tendência a enrolar o que dificultava a leitura e o seu manuseamento. Para este problema, a solução encontrada foi a colocação de tábuas de madeira pesadas que conseguissem manter o miolo nivelado. Estas tábuas eram cortadas à medida do miolo, não existindo seixas<sup>13</sup>, e os lombos não eram arredondados nem apresentavam encaixes<sup>14</sup>. Contudo, a adição das capas duras não apareceu só como uma simples cobertura para o frágil miolo. Esta tinha um papel importante na fixação de todos os elementos porque eram utilizadas cordas grossas que fixavam na lombada através da sua

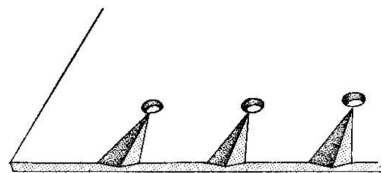


FIG. 5 Desenho dos entalhes que eram realizados nas pastas para a inserção dos nervos. Imagem retirada de PERSUY, Annie — *A encadernação. La reliure*. 1980, Lisboa: Editorial Presença. pág. 80

11 DIEHL, Edith — *Bookbinding: Its Background and Technique* (vol.1). USA: Dover Publications, Inc., 1980. ISBN 0-486-24020-7 pág. 46-47.

12 LIMA, Matias — *Encadernação em Portugal*. Porto: Instituto de Coimbra, 1933. pág. 16

13 A palavra ‘seixa’ é o nome dado à distância, na parte de dentro da capa, entre o miolo e a beira exterior do livro.

14 ‘O encaixe é um vinco, em forma de ângulo recto, ao longo do lombo, e onde vão encaixar os cartões das pastas.’ in FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *A arte do livro: manual do encadernador*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora, 1937. pág. 56.

costura, com linha, aos cadernos. As pontas destes nervos de boi, tiras de pele de porco ou pergaminho enrolado eram afiladas e interlaçadas em perfurações feitas nas pastas<sup>15</sup> de madeira,<sup>16</sup> reforçando a estabilidade da costura (FIG. 5). Durante centenas de anos, este era o único tipo de encadernação que era aplicado e a sua evolução recaiu só no sistema de encaixe dos nervos e, entre os países europeus,

o ofício era na sua maioria semelhante, só existindo preferência entre certos materiais de um país para o outro.

De forma a apoiar os cantos exteriores das pastas, começaram a colocar cantos de metal e, para reforçar a pressão sobre o miolo, usavam grossos fechos na frente do livro que o mantinha fechado (FIG. 6). Além disso, sendo o livro visto como um objeto precioso, estes eram presos por correntes a mesas e a estantes. Para proteger e esconder os nervos, começou a ser usada uma cobertura de couro sobre a lombada que apanhava uma pequena parte das pastas. Com o passar do tempo, este pedaço de couro começou a invadir as pastas até as cobrir no total. Esta nova aplicação, trouxe a implementação de formas de decoração sobre as

superfícies de revestimento do livro, como as várias práticas de estampagem a seco sobre o couro.

Até ao século XV, a encadernação apresenta-se modesta, ao serviço das comunidades religiosas e das



FIG. 6 *Epistolarum*,  
Séc.XVI, da Biblioteca  
Pública do Porto. LIMA,  
Matias — *Encadernação  
em Portugal*. Porto:  
Instituto de Coimbra,  
1933. Est.XVI

15 As pastas é o nome técnico dado, em encadernação, para os blocos de cartão ou madeira que constituem a parte da frente e a parte de trás da capa.

16 FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *A arte do livro: manual do encadernador*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora, 1937. pág. 11.



universidades. Entretanto, o papel artesanal tornou-se a primeira opção de suporte para o miolo, substituindo o pergaminho, que outrora substituiu o papiro. Assim, com ‘a invenção da imprensa nos meados do século XV, os encadernadores tiveram de adaptar-se às novas condições’.<sup>17</sup> Os incunábulos<sup>18</sup> eram produzidos em grande quantidade, comparando com os resultados dos mosteiros, abrindo a necessidade de produzir tipos de encadernação mais rápidas e acessíveis—mas, sem deixar de criar belos revestimentos para as obras que os exigiam. As pastas de madeira foram trocadas pelo cartão prensado, os adornos de metal tendem a desaparecer e as costuras sobre grossos nervos vão sendo substituídas por cordéis. Por questões económicas, o estilo principal a ser aplicado passa a ser o da meia-encadernação<sup>19</sup>, onde a pele só era aplicada na lombada e, por vezes, nos cantos exteriores das pastas. Os livros mais vulgares poderiam nem receber qualquer tipo de decoração exterior, em alguns casos recebiam relevos secos. E, apesar desta vulgarização do livro, a maioria era de carácter religioso—‘no caso português, estas questões tiveram um desenvolvimento dentro dos parâmetros referidos: durante os séculos XV e XVI, enquanto que os livros científicos não ultrapassam os 10%, mais de 50% abordam temáticos de carácter religioso e são impressos em latim’, por ser o instrumento de comunicação mais fácil, na altura, entre os países europeus.<sup>20</sup>

FIG.7 Exemplo de uma meia-encadernação. Livro do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP. RICH, Anthony — Dictionnaire des antiquités romaines et grecques, 1883, Paris. (APÊNDICE N° 1.7)

17 MCMURTRIE, Douglas C. — *O Livro: Impressão e fabrico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. ISBN 972-31-0212-9, pág. 556

18 Incunábulo é um livro impresso nos primeiros tempos da imprensa com tipos móveis.

19 ‘Meia-encadernação’ refere-se ao tipo de estilo aplicado na capa dos livros, em que neste caso apresenta-se com a lombada e uma parte da capa, e ainda talvez os cantos exteriores, revestidas com um material mais resistente (como por exemplo, pele ou tela) e na área central da capa possui outro material, normalmente, menos resistente (como por exemplo, um papel fantasia). (FIG.7)

20 PACHECO, José — *A divina arte negra e o livro português: século XV e XVI*. Lisboa: Vega, Limitada, 1988. pág. 41



(...) a encadernação portuguesa vai-se impondo, notavelmente. A sua ascensão, através dos tempos, é magnífica. Até aos fins do século quinze, apresenta-se modestamente, em estampagens a sêco, inspiradas no gótico, românico e mudéjar. No século dezasseis, adorna-se com os belos frisos da Renascença, alguns corados de oiro. No século dezassete, mormente nos últimos decénios, doira-se com os mais variegados ferros, alguns ao gosto francês, dispostos com rara habilidade, com finura de rendas.... Os nossos encadernadores vão-se tornando artistas e realizando jóias apreciáveis. E assim, preciosas e lindas, as encadernações entram, com pompas doiradas, nos paços reais e eclesiásticos, e nas velhas casas fidalgas. D. João IV, com sorrisos de agrado, recebe-as na sua livraria de música vindas, a todo o instante, das mãos dos seus encadernadores João Marinheiro e Baltasar do Couto.<sup>21</sup>

FIG. 8 Encadernação estilo *Pompadour*, da família Padeloup.  
Fonte: FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1941. pág. 60.



Após a Idade Média, verificou-se em todos os países europeus uma evolução constante na encadernação e decoração de livros que levou a melhores aprimoramentos e acabamentos até aos fins do Renascimento, onde se verifica um declínio provável devido às mudanças sociais e industriais da época.<sup>22</sup> A partir do século XVI, começam a

aparecer famosos mestres que influenciam e inovam a arte de encadernação por toda a Europa, como o misterioso francês Le Gascon e as suas linhas pontilhadas; Nicolau Eve e Clovis Eve e o seu estilo conhecido por Fanfarras;<sup>23</sup> a colocação de guardas em pele por Florimundo Badier;<sup>24</sup> a família francesa Padeloup (FIG. 8) com um

21 LIMA, Matias — *Encadernação em Portugal*. Porto: Instituto de Coimbra, 1933. págs. 47-48

22 DIEHL, Edith — *Bookbinding: Its Background and Technique* (vol.1). USA: Dover Publications, Inc., 1980. ISBN 0-486-24020-7 pág. 67.

23 FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1941. pág. 29.

24 FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *A arte do livro: manual do encadernador*. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1937. pág. 232.

estilo de mosaico baseado em rendas, tecidos e tapetes (século XVIII)<sup>25</sup>; ou as impressões vegetalistas, de pássaros e de rendas de inspiração veneziana e flamenga do estilo Derome<sup>26</sup> (FIG. 9). Em Portugal, a maior influência sobre a decoração das encadernações ocorreu a partir das tendências francesas, os mais imitados em toda a Europa. Apesar de ser possível verificar boas obras produzidas por encadernadores portugueses para membros da corte, estes permaneceram anónimos, nunca tendo existido uma inovação ou influência por parte destes artesãos instruídos por boas escolas francesas e italianas.<sup>27</sup>

Na primeira metade do século XVIII, confirma-se uma esplendorosa evolução dos tipos de decoração e uma grande importância à volta do ofício, existindo várias famílias que se dedicam à encadernação seguindo as tendências do momento. É, de facto, nesta época, ‘que a encadernação portuguesa atinge o seu máximo esplendor’<sup>28</sup>, quando noutros países europeus, o primor começa a desaparecer devido às encomendas elevadas e as evoluções tecnológicas, iniciando aos poucos uma nova indústria do livro ‘em série’. Os tipos de métodos e materiais preferidos passam a ser os mais rápidos e mais baratos de aplicar. Contudo, em paralelo às produções correntes, existem as obras de luxo para os grandes apreciadores da arte ou amantes do livro.



FIG.9 Encadernação armorianana, estilo Derome, executada por Joubert. Fonte: FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1941. pág. 61.

25 FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1941. pág. 34.

26 FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1941. pág. 35.

27 LIMA, Matias — *Encadernação em Portugal*. Porto: Instituto de Coimbra, 1933. págs. 9-10

28 LIMA, Matias — *Encadernação em Portugal*. Porto: Instituto de Coimbra, 1933. pág. 51





FIG. 10 Kelmscott Chaucer, William Morris. Imagem retirada do artigo em linha: CODY, David — *Morris and the Kelmscott Press* (2014, em linha). in *The Victorian Web*, 1987-2016. [Consult. 25-Ago-2016] Disponível em WWW: <<http://www.victorianweb.org/authors/morris/kelmscott.html>>

No início do século XIX, com o surgimento da fábrica de papel em bobinas, a diversificação dos métodos de encadernação e o aparecimento das prensas automáticas – caracterizando o processo de industrialização do livro (...).<sup>29</sup> Em 1840, a França, inicia a industrialização do cartão laminado e com isto o aparecimento da encadernação industrial, revolucionando a arte da encadernação. A industrialização e a produção em massa de papel para impressão, banalizaram a encadernação e começou a produção em série de livros brochados ou cobertos com simples capa de papel, geralmente de cor azul ou cinzenta. Assim eram vendidas as revistas da época, os folhetos e as edições de livros menos valiosos.<sup>30</sup>

Já no final do século XIX, verifica-se um renascer dos ofícios manuais, incluindo o da encadernação manual. Com a deterioração da qualidade em favor da quantidade, houve vários artesãos que lutaram e fizeram a

diferença com a defesa do ‘espírito medieval’, em

que procuravam dar ao livro o mesmo valor e cuidado que era dado nos mosteiros medievais.<sup>31</sup> Em Inglaterra, William Morris, conhecido pelo seu design têxtil, defendeu este renascer de várias ofícios relacionados com a decoração e acreditava que o indivíduo designer deverá conhecer todos os ofícios ligados àquilo que produz. Batalhava contra a rapidez de produção, a qual só nos trazia objetos cada vez menos elaborados e, aplicava-se na produção de itens mais construídos e de qualidade. Como autor de alguns livros,

29 GONÇALVES, E.M. — *Estudo das estruturas das encadernações de livros do século XIX na coleção Rui Barbosa: uma contribuição para a conservação-restauração de livros raros no Brasil*. Escola de Belas Artes da UFMG. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. pág. 18

30 GONÇALVES, E.M. — *Estudo das estruturas das encadernações de livros do século XIX na coleção Rui Barbosa: uma contribuição para a conservação-restauração de livros raros no Brasil*. Escola de Belas Artes da UFMG. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. pág. 40

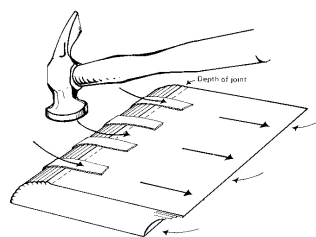
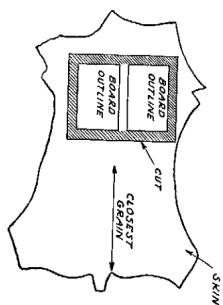
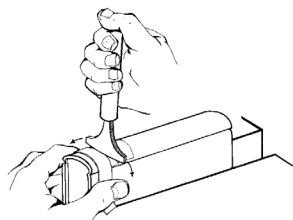
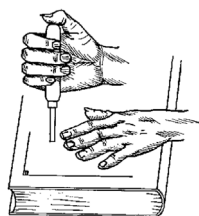
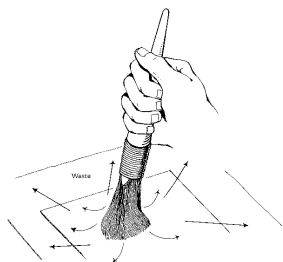
31 DIEHL, Edith — *Bookbinding: Its Background and Technique* (vol.1). USA: Dover Publications, Inc., 1980. pág. 78 ISBN 0-486-24020-7.

possuía, naturalmente, uma paixão enorme pelas artes do livro, e acabou por abrir a sua própria editora com o nome de *Kelmscott Press*. Aqui imprimiu manualmente uma série de livros, inspirados nos manuscritos e iluminuras medievais e na simplicidade dos livros do século XV. Ele próprio é que, também, encadernou os seus livros com técnicas de luxo influenciadas pelas primeiras capas inglesas em couro com impressões a seco (FIG. 10). ‘A Kelmscott Press foi, na verdade, uma afirmação final, da culminação e do trabalho artístico que era a vida de Morris, tendo sido esta uma das suas últimas tentativas de preservar a antiga relação entre o artista, a sua arte e a sua sociedade’.<sup>32</sup>

A encadernação tradicional exige a um indivíduo singular o conhecimento de várias tarefas essenciais e a sua execução rigorosa, desde técnicas de costura ao manuseamento, tratamento e manipulação de materiais clássicos de encadernação, como o couro para as coberturas ou a folha de ouro para a douração. Enquanto que os funcionários que trabalham com as máquinas de costura ou de ‘encapamento’ normalmente só necessitam de ter conhecimentos sobre o funcionamento da máquina.

Apesar de tudo, não se pode afirmar que os processos mecânicos destruíram o ofício da encadernação, estes trouxeram novas oportunidades de conceção do livro que a manual não oferece mas, nunca conseguiu substituir o trabalho flexível que as mãos produzem. O encadernador manual não precisa de competir nem recear a encadernação mecânica pois, ambos têm a sua importância em que cada um resolve problemas e têm públicos-alvo diferentes. Tanto uma vertente como outra, trabalham sobre os princípios básicos da encadernação que remonta desde os primórdios

32 CODY, David — *Morris and the Kelmscott Press* (2014, em linha). in *The Victorian Web*, 1987-2016. [Consult. 25-Ago-2016] Disponível em WWW: <<http://www.victorianweb.org/authors/morris/kelmscott.html>>



do livro, não se pode verificar uma alteração revolucionária que pusesse em causa as estruturas básicas de uma encadernação.<sup>33</sup>

Em Portugal, a arte da encadernação manteve-se durante muito tempo

*‘uma arte de oficina, passada de geração em geração, sem assistir a um programa de ensino ou ver nascer uma escola que se dedicasse à arte de encadernar e dourar (...). O séc. XIX e o séc. XX viram, contudo, bonitas encadernações saírem das mãos dos artistas portugueses, muitas vezes seguindo as características estilísticas das artes plásticas e dos seus movimentos, e em muitas outras recorrendo ao estilo francês que o séc. XVIII português tão bem adoptou’<sup>34</sup>.*

Antes da mecanização da encadernação de livros, a maioria dos profissionais portugueses desta área foram levados, ainda muito novos, para firmas dedicadas aos ofícios do livro visto que estes realmente exigiam muito trabalho e havia falta de funcionários. Os que ainda continuam a produzir livros com encadernação manual, em oficinas mais pequenas, fazem-no por gosto e ao gosto dos tempos de ouro da produção do livro, recorrendo a técnicas tradicionais simplificadas de costura e cartonagem. A partir do seu testemunho, percebe-se que os ideais de uma encadernação passam pela aplicação de materiais resistentes e sob as regras dos seus antecedentes como, por exemplo, uma encadernação inteira em pele pintada manualmente e gravada com repetidos ornamentos dourados, a ouro verdadeiro. Contudo, estes optaram por abandonar estas encadernações caras e consideradas

33 DIEHL, Edith — *Bookbinding: Its Background and Technique* (vol.1). USA: Dover Publications, Inc., 1980. ISBN 0-486-24020-7. pág. 78

34 MARQUES, Ana Luísa — *Estudos portugueses sobre as artes do livro. Arte teoria* nº8 (2006). ISSN 1646-396X. pág. 270.

luxuosas por ‘já não haver clientes para elas’.

No capítulo ‘Trabalho de Campo’ presente neste relatório, é possível encontrar mais informações sobre este tema, onde se encontram expostas as nossas análises, conclusões e propostas em relação à situação corrente de algumas oficinas de encadernação e os seus atores da cidade do Porto e arredores.

A encadernação não voltou a assistir a um momento revolucionário que modificasse o aspecto por completo ou que voltasse a ter um papel essencial na decoração dos livros. Já em 1941, Maria Brak-Lamy Freitas afirmou: ‘Atualmente, se a encadernação, como técnica, é perfeita, o seu lado artístico não tem progredido’.<sup>35</sup> E, segundo Edith Diehl, em 1980, muitos encadernadores tentam produzir de forma a se distinguirem e corresponderem às expectativas contemporâneas, mas sempre falharam na criação de um novo estilo que mereça distinção como o ‘fanfarra’ ou o ‘pontilhado’, provavelmente pela falta de uma maior e mais diversificada comunidade de encadernadores manuais. Contudo, esta autora acredita que isto assim acontece por razões económicas, visto que, neste momento, não é favorável dedicar-se a este ofício<sup>36</sup>.

Aqui, Edith Diehl tem em atenção os encadernadores que produzem trabalhos num contexto artístico, os ditos *designers bookbinders*, um termo e panorama que iremos aprofundar no capítulo ‘Encadernação como arte ou ofício’. Mesmo no trabalho destes artistas, não conseguimos observar uma inovação ou decoração aplicada significativa que alterasse o rumo do aspecto visual ou da estrutura do livro. Isto provavelmente também acontecerá pelo facto de este ofício ter sempre existido sobre um pano de preconceito em que os seus produtores e projetistas

35 FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1941. pág. 42.

36 DIEHL, Edith — *Bookbinding: Its Background and Technique* (vol.1). USA: Dover Publications, Inc., 1980. ISBN 0-486-24020-7. pág. 59.

FIG. 11 Como aplicar a cola como a trincha ou pincél nos materiais. JOHNSON, Arthur W. — *The Thames and Hudson Manual of Bookbinding*. Londres: Thames and Hudson, 1978. ISBN 0-500-68011-6. Pág. 43

FIG. 12 Impressão a quente manual com ferro solto. DIEHL, Edith — *Bookbinding: Its Background and Technique* (vol.1). USA: Dover Publications, Inc., 1980. ISBN 0-486-24020-7

FIG. 13 Douração de um friso na lombada com um virador. JOHNSON, Arthur W. — *The Thames and Hudson Manual of Bookbinding*. Londres: Thames and Hudson, 1978. ISBN 0-500-68011-6. Pág. 171

FIG. 14 Seleção do couro que irá revestir a capa. DIEHL, Edith — *Bookbinding: Its Background and Technique* (vol.1). USA: Dover Publications, Inc., 1980. ISBN 0-486-24020-7

FIG. 15 Bater da lombadas com um martelo para provocar o arredondamento da mesma. JOHNSON, Arthur W. — *The Thames and Hudson Manual of Bookbinding*. Londres: Thames and Hudson, 1978. ISBN 0-500-68011-6. Pág. 76

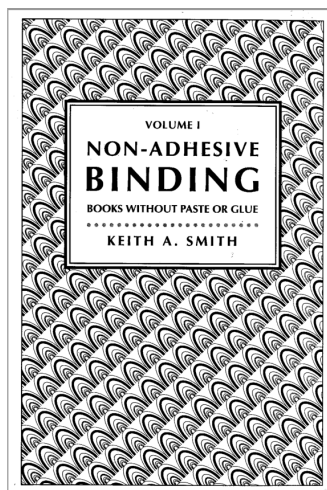
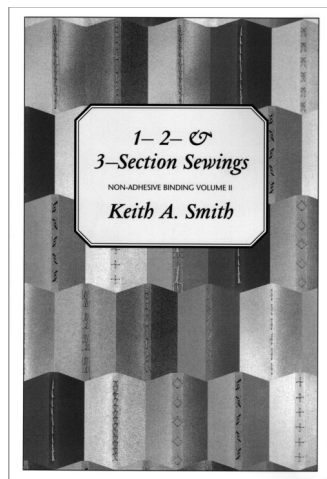


FIG. 16 Capa do livro  
*Volume I Non-Adhesive  
Binding: Books Without  
Paste or Glue* (1989), de  
Keith A. Smith

FIG. 17 Capa do livro  
*Volume II Non-  
Adhesive Binding: 1-2-  
& 3-Section Sewings*  
(1995), de Keith A.  
Smith



foram ensinados e guiados a pensar que o trabalho só é bem feito seguindo certas regras ou utilizando só determinados materiais.

Contudo, existem alguns tipos de encadernação que ‘fogem’ ao que é comum e tradicional, que foge às ‘inteiras’ e ‘meias’, e que, muitas vezes são baseadas nas primeiras encadernações, como no caso das do tipo ‘ataca’. Na verdade, a nova procura passou a ser em encadernações não intrusivas e não adesivas, tornando os objetos mais flexíveis, menos corrosivos e que oferecem opções distintas daquelas normalmente aplicadas.

O artista e autor americano Keith A. Smith publicou vários livros onde são compiladas e esquematizadas vários tipos de encadernações dentro dessa ideologia. No primeiro livro deste gênero que publicou *Volume I Non-Adhesive Binding: Books Without Paste or Glue* (1989), é feita uma compilação de várias técnicas de encadernação que não necessitam de quase ferramentas nenhuma e nem é necessário usar qualquer tipo de cola para a fixação. O segundo livro, intitulado de *Volume II Non-Adhesive Binding: 1-2- & 3-Section Sewings* (1995) apresenta a mesma ideologia do primeiro mas é dedicado a livros com poucas páginas que possuem no máximo três cadernos. Os métodos aqui presentes equivalem às várias variantes possíveis com a técnica *Long Stitch* e podem ser ideias para pequenos livros de artista ou *fanzines*.

Ao terceiro livro, *Volume III Non-Adhesive Binding: Exposed Spine Sewings* (1995), Smith demonstra várias técnicas, que ao mesmo tempo funcionam como decoração da lombada, que jogam com a conjugação da linha de costura e as cordas.

Já o quarto, *Volume IV Non-Adhesive Binding: Smith's Sewing Single Sheets* (2001),

aborda técnicas de costura com folhas soltas, e resolve um problema comum quando não é possível imprimir em formato de caderno. E, por fim, publicou mais um livro dedicado à costura com pele: *Volume V Non-Adhesive Binding: Quick Leather Bindings* (2003).

Além deste autor, existem outros artistas que procuraram criar ou encontrar novas formas e estruturas de unir o livro como é o caso de Carmencho Arregui e os seus sistemas *Crossed Structure Binding* (CSB)<sup>37</sup>. Estes métodos de encadernação apareceram depois de muitos anos em que Arregui trabalhou em restauração e, ainda assim, sentiu a falta de uma técnica que permitisse a costura diretamente à capa mas que não fosse tão fechada e restrita como a *Long Stitch* (FIG. 18). Por exemplo, a vertente *Basic* da CSB (FIG. 135) consiste na produção da capa e da contra-capas em separado, os cadernos são costurados às fitas em uma das capas e depois estas são entrelaçadas e presas com a inserção destas em orifícios, de forma a criar um todo.

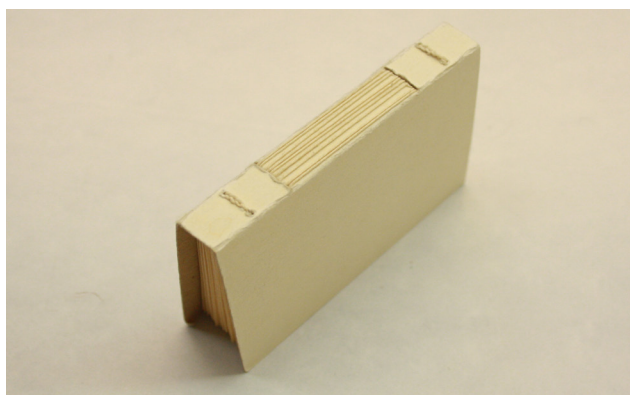
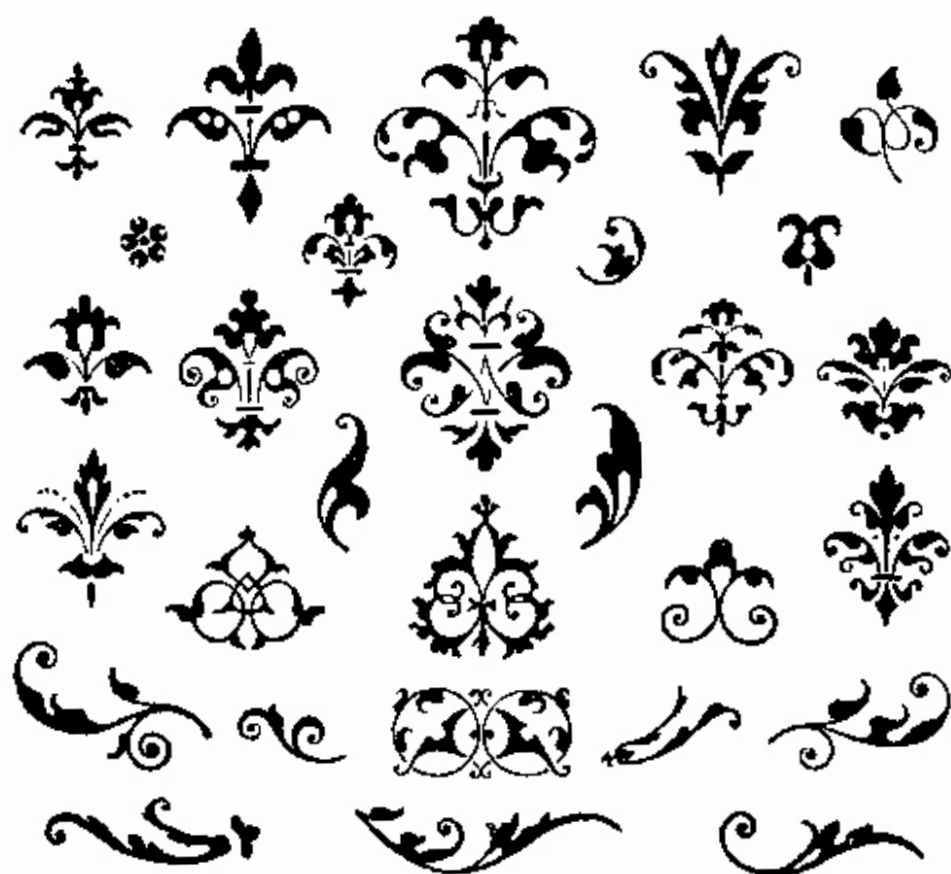


FIG. 18 Exemplo de uma encadernação do tipo Long Stitch, livro da caixa de exemplares de Lennart Mänd. Neste tipo de encadernação, os cadernos são costurados individualmente e diretamente na capa, sendo necessário ter em atenção a distância a colocar entre eles.

37 ARREGUI, Carmencho — *Crossed Structure Binding* (Em linha). In: *Out of Binding*. [Consul. 25 de Agosto de 2016] Disponível em WWW: <<http://www.outofbinding.com>>





## DA DECORAÇÃO AO DESIGN DO LIVRO

---

*A transição dum para outro estilo não se fez bruscamente: há sempre um período de transição que os conservadores permaneciam fieis ao estilo que ia decaindo enquanto os modèrnistas abraçavam o estilo novo. Isto dava lugar umas vezes à fusão dos dois, no período transitório, outras vezes, durante um período que chegava a prolongar-se bastante, a empregarem-se os dois estilos, simultaneamente.*<sup>38</sup>

Durante séculos, as pessoas que se dedicavam à encadernação dos livros eram as que tomavam decisões quanto ao seu revestimento e aspecto exterior, por opção dos mestres das oficinas ou dos grandes colecionadores. Conforme a relevância do livro, diferentes métodos decorativos eram aplicados ao seu revestimento. No ofício da encadernação, o método preferido recaiu quase sempre no uso de pele de qualidade que era, posteriormente, dourada com ferros quentes em chumbo ou cobre, com mais ou menos relevos ou embutidos. Trabalhar a pele e a folha de ouro exigia grande perícia e muito tempo das mãos dos artesãos, existindo pessoas especializadas para cada uma destas tarefas.

FIG. 19 Ferros do estilo aldino. FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1941. pág. 48.

38 'Em encadernação deve-se, como regra geral, empregar os estilos em conformidade com a obra a encadernar, preferindo sempre os definidos e empregando os de transição, ou combinados, apenas quando o assunto do livro o exige. Além dos estilos clássicos, arquitectónicos, a encadernação tem estilos que lhe são rigorosamente próprios. As linhas, o carácter dominante de cada estilo, não se podem alterar, modificar ou misturar com um outro, sob pena de cair no ridículo e demonstrar ignorância.' FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1941. pág. 11-12.

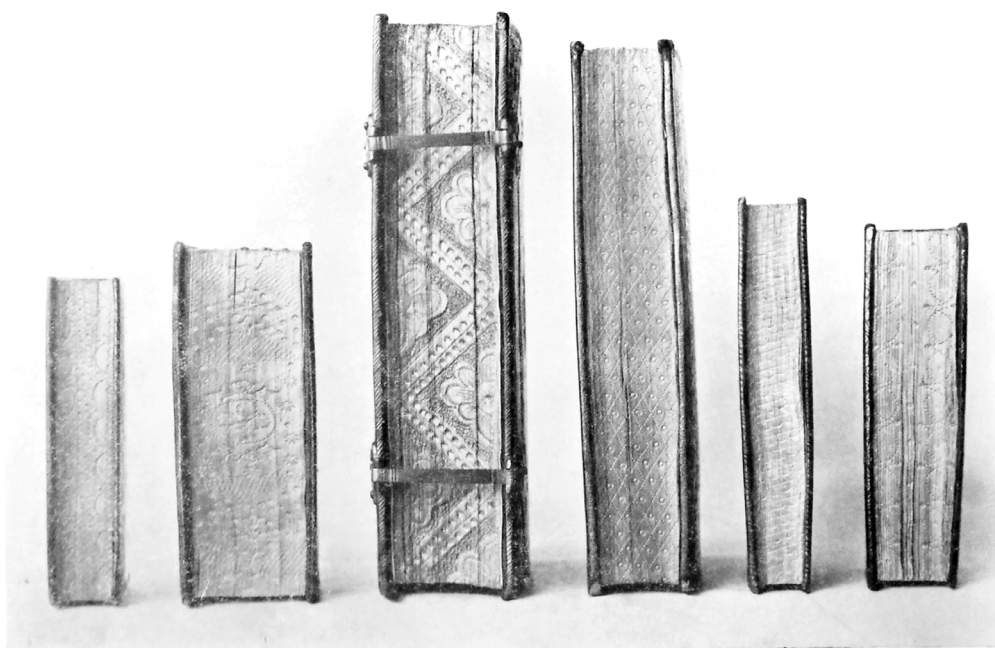


Deste modo, para acompanhar o crescimento das encomendas, foram aparecendo novos materiais e, com eles, formas mais rápidas de conseguir efeitos semelhantes. Como exemplo, o rolo de película que veio substituir a folha de ouro, que além do dourado oferece várias outras cores, permite ser aplicado em diferentes materiais e libertou o artesão e a máquina de vários processos que a folha de ouro necessitava para aderir à pele. A cobertura que veio substituir a pele foram os materiais sintéticos, que a tentam imitar em aparência mas não tanto em resistência, e as telas, de variadas texturas e cores, ambos sem necessidade de preparação prévia e de fácil aplicação.

Entre o aparecimento de métodos de decoração como tingimentos, relevos, impressões de motivos com ferros quentes—dourados ou a seco—sobre o couro, muito presentes nas capas durante séculos, apareceram também estilos que contaminavam os cortes e as guardas dos livros. O uso de guardas foi sofrendo alterações ao nível de materiais novos que fossem aparecendo, pois, desde os primórdios, a nível da forma que são aplicadas traduz-se nas folhas de papel simplesmente dobradas.<sup>39</sup>

FIG. 20 'As encadernações do século dezóito! Alindam as nossas livrarias com o oiro profuso dos seus marroquins, a púrpura solene dos seus veludos, a brancura festiva das suas sedas, a sumptuosidade das suas lombadas, o lavrado das suas fôlhas...' LIMA, Matias — *Encadernação em Portugal*. Porto: Instituto de Coimbra, 1933. Est.XL pág. 59

39 DIEHL, Edith — *Bookbinding: Its Background and Technique* (vol.1). USA: Dover Publications, Inc., 1980. ISBN 0-486-24020-7. pág. 61-62



Uma forma clássica de decorar um livro surge nas guardas, a primeira e a última folha que encontramos numa encadernação. Num trabalho de encadernação de luxo, estas eram substituídas por materiais de qualidade, como seda ou pele, no verso das capas; mas, a opção mais adotada passou pelos papéis decorativos, em especial os papéis marmorizados, afinal, o processo que se mostra mais excêntrico e fantasioso na decoração do livros. Os papéis marmorizados nasceram juntamente com a caligrafia e os manuscritos e ganharam reconhecimento com a sua presença constante na decoração de livros, seja nas guardas, na capa, no corte do livro ou mesmo para forrar as caixas que os guardavam.

A marmorização de papéis consiste na produção de padrões ou formas coloridas em papel ou nos cortes do livro, com tintas líquidas aplicadas sobre uma preparação líquida de uma certa densidade. Estas cores são manipuladas de forma a criar padrões ou formas através de processos físicos e químicos e, por fim, o padrão é absorvido num papel ou no corte do livro, quando em contacto com o preparado.<sup>40</sup>

Do ponto de vista técnico, existem duas grandes variantes. No início do século XII, ou até antes, o papel já era marmorizado no Japão pela técnica de *suminagashi*, que cobria metade das folhas e acompanhava poesias manuscritas (FIG. 24). Esta técnica consiste na aplicação de uma gota de tinta sobre a superfície da água limpa, e, de seguida, é colocada uma outra gota sobre o centro da primeira e, assim, sucessivamente. Outra variante técnica, originada na Pérsia no século XV, conhecida como *abri*, apresentava diferentes padrões e distingue-se da *suminagashi*, principalmente, pela técnica que consistia na aplicação de cores sobre um banho de goma tragacanto.

40 WOLFE, Richard J. — Marbled paper: its history, techniques and patterns. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. ISBN 0-8122-8188-8. 249 págs.



FIG. 21 Guardas marmorizadas de um livro da primeira metade do séc. XVIII que pertence à colecção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP: PALLAS, Petter-Simon — *Voyages du professeur Pallas* Vol. III, 1794, Paris. Padrão aplicado: *Antique Straight* (APÊNDICE N° 1.5)

FIG. 22 Guardas marmorizadas de um livro da primeira metade do séc. XVIII que pertence à colecção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP: TILLEMONT, M. Lenain — *Histoire des Empereurs*. Vol. III, 1720-1738, Paris. Padrão aplicado: *French Curl* (APÊNDICE N° 1.3 )







FIG. 23 Guardas marmorizadas de um livro da primeira metade do séc. XIX que pertence à colecção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP: FONSECA, José de — *Novo dicionário da Língua Portuguesa*, 1834, Paris. Padrão aplicado: *Stormont* (APÊNDICE N.º I.16)

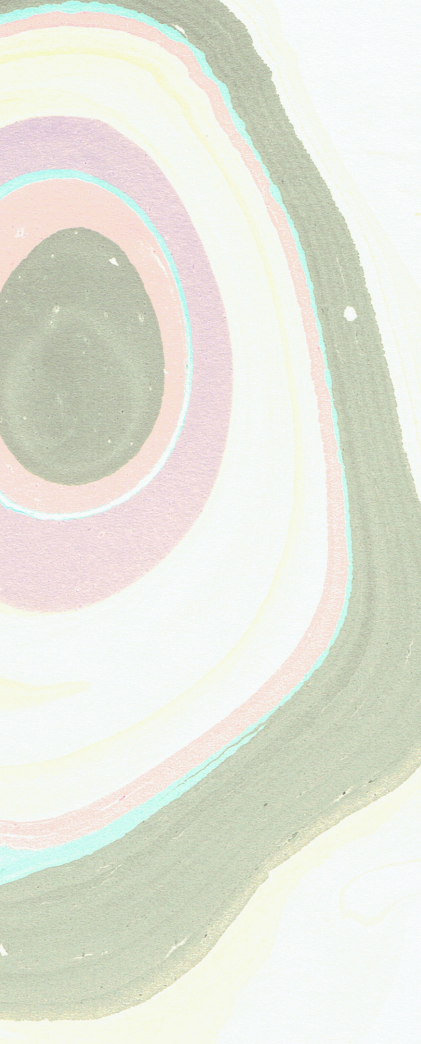


FIG. 24 Pormenor de um papel marmorizado com o padrão suminagashi, desenvolvido durante a investigação em contexto oficial da FBAUP. Ver capítulo 'Papel marmorizado: reprodução e criação em contexto na FBAUP'.

No século XVI, a técnica de marmorização de papel chegou à Turquia, onde a denominam de *ebru*, em que as tintas misturadas com clara de ovo, fel de boi e óleos são aplicadas com salpicados sobre o banho. As tintas usadas são produzidas a partir de matérias primas naturais e locais, sendo os artistas quem as preparam. Um dos temas de eleição dos mestres turcos é o desenho de tulipas sobre um fundo em padrão.<sup>41</sup>

Na Europa, os franceses, já reconhecidos a nível da encadernação, eram também creditados por terem desenvolvido bons papéis marmorizados do padrão penteado (FIG. 28) entre o fim do século XVI e o início do séc. XVII. No entanto, a marmorização de papel começou a ser produzida na Espanha e também na Holanda e propagou-se pela maioria dos países continentais durante o século XVII.<sup>42</sup>

*In the 1770's, the development of an embryo paper-marbling industry coincided with the introduction of new patterns. In contrast with the varieties of the Dutch pattern almost invariably employed during the previous one hundred and twenty years or so, the new marbles were uncombed or lightly combed and the colours in some, like the Antique Spot, were brighter and more pleasing. In addition to Antique Spot, French Shell, Stormont and Gloster were popular at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, and Spanish was much in use about twenty years later. In France, too, the French Curl or Snail marble, which had been very widely used since the mid-seventeenth century with hardly varying colours, gave way to fresh patterns and brighter effects, though it was still used during much of the nineteenth century.*<sup>43</sup>

41 CHAMBERS, Anne — *The Practical guide to Marbling Paper*. Londres: Thames and Hudson, 1986. ISBN 0-500-27421-5. pág. 9.

42 DIEHL, Edith — *Bookbinding: Its Background and Technique* (vol.2). USA: Dover Publications, Inc., 1980. ISBN 0-486-24020-7. p.184

43 CHAMBERS, Anne — *The Practical guide to Marbling Paper*. Londres: Thames and Hudson, 1986. ISBN 0-500-27421-5. pág. 10-11.



Até ao século XIX, verificou-se um crescimento da produção de papéis marmorizados e de novos padrões em toda a Europa, tendo sido revitalizada em 1880 por Josef Halfer, um encadernador de Budapeste. A este deve-se a primeira investigação mais sistemática sobre a técnica, onde se inclui o estudo químico dos materiais de marmorização. Um dos resultados das suas pesquisas foi a popularização do banho de musgo irlandês que permitia fazer marmorizados mais definidos e padrões completamente novos.<sup>44</sup> O banho de musgo irlandês ou *carrageen moss* é o mais utilizado atualmente pelos marmorizadores profissionais, pela qualidade do banho e pela facilidade de o produzir em relação às outras opções conhecidas.

Os papéis marmorizados ganharam mais protagonismo no século XIX contudo, começou a existir uma crescente oferta de outros papéis decorativos. O papel marmorizado manual caiu em desuso, perdendo os seus principais produtores e disseminadores na Europa — os encadernadores. Na nossa análise realizada ao fundo antigo da FBAUP, percebemos que, até ao século XX, a maioria das guardas eram marmorizadas e nos outros casos encontramos simples guardas brancas. Já das obras analisadas do século XX, estas contêm guardas de outros tipos de papel decorativos.

Neste momento, existem poucas pessoas que se dedicam à produção manual de papéis marmorizados, sendo uma realidade por toda a Europa. Esta é uma outra arte que provavelmente se conseguiria elevar ao ser levada para mais perto e tornada mais acessível a formandos nas áreas do design e das artes, pela sua característica de permitir criar padrões e imagens únicas sobre o papel e outros suportes absorventes.

44 Segundo Anne Chambers: 'Antes deste, os banhos usados eram de goma tragacanto ou de sementes de linhaça, em separado ou combinadas.' in *The practical guide to Marbling Paper*. pág.11

FIG. 25 Pormenor de um papel marmorizado com padrão turco, desenvolvido para integrar, como guarda, na publicação 'PPP'. Ver capítulos 'Papel marmorizado: reprodução e criação em contexto na FBAUP?' e 'PPP'.

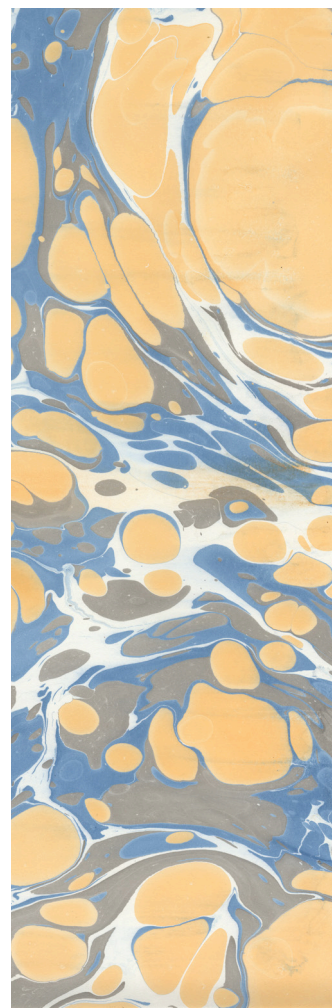


FIG. 26 Padrão Italiano

FIG. 27 Padrão Serpentina

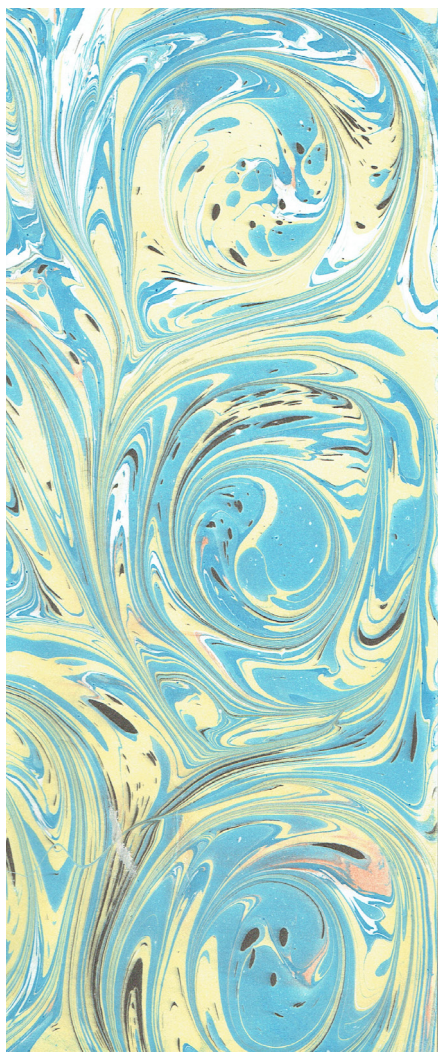
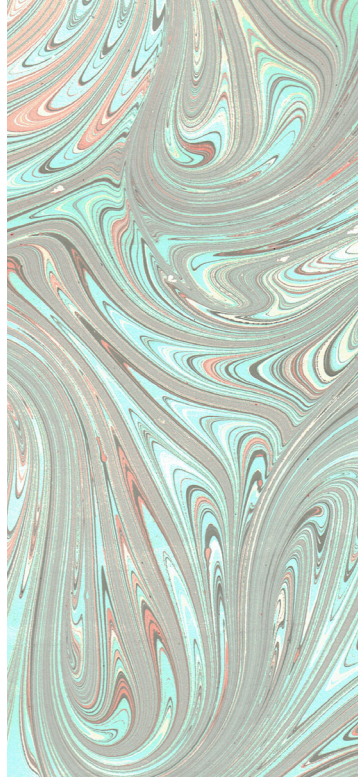
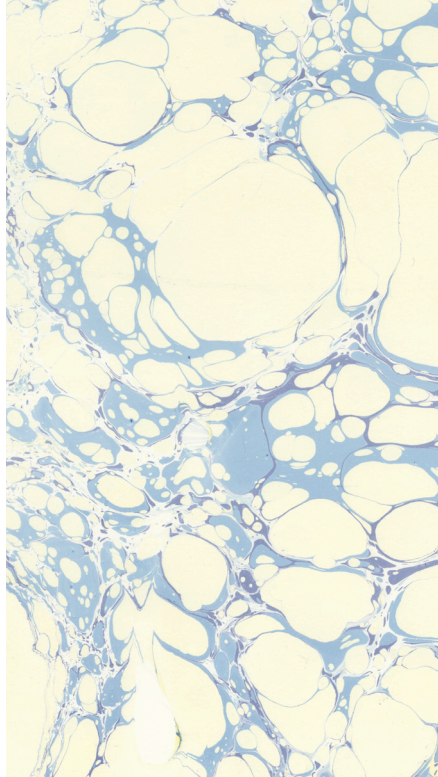
FIGS. 28 Padrão  
Penteado

FIGS. 29 Padrão  
Espanhol

FIGS. 30 Padrão  
*French Curl*

FIG. 31 Padrão Zebra

FIGS. 32 Padrão *Gloster*





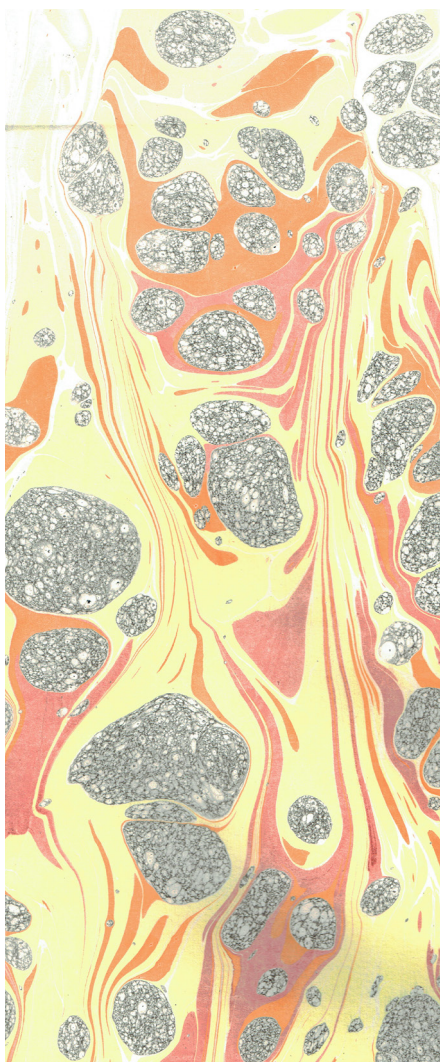
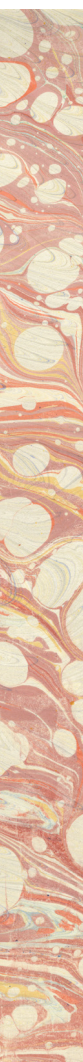
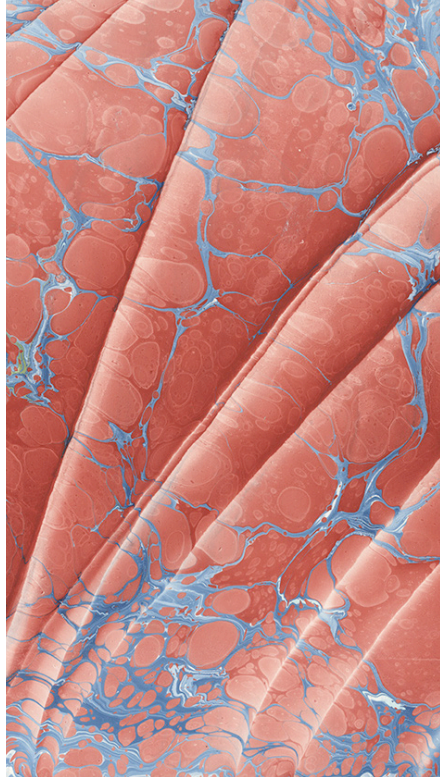
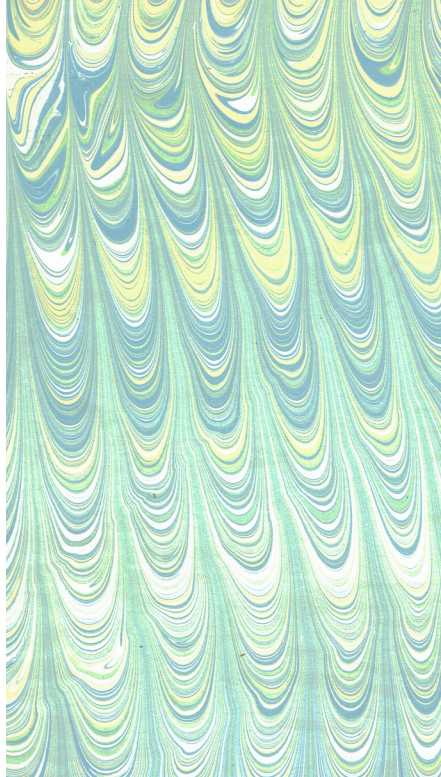
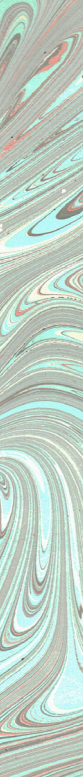
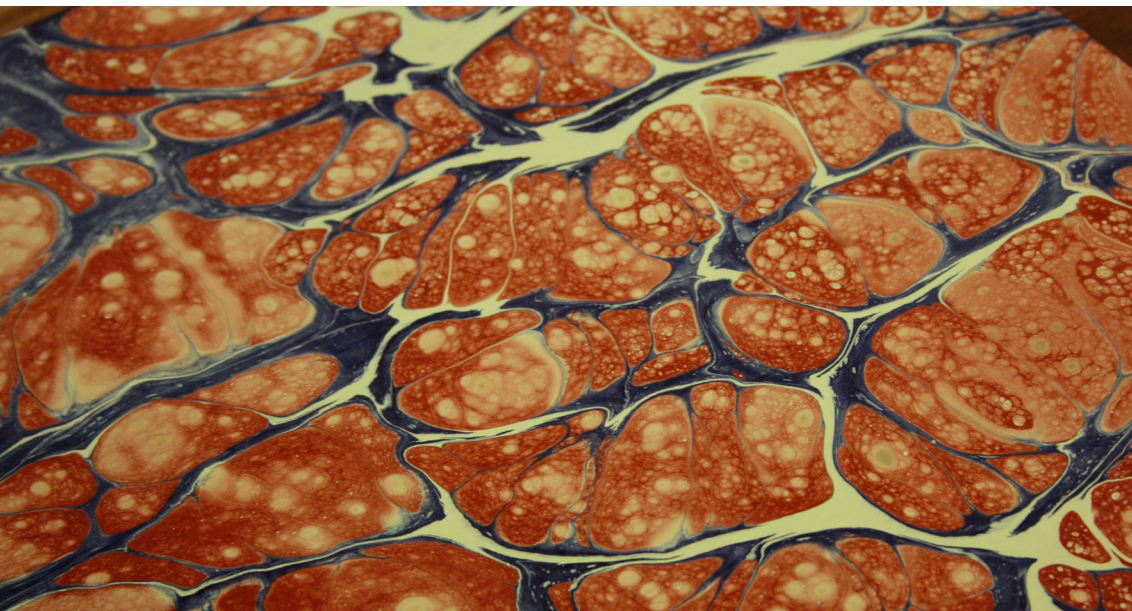




FIG. 33 Desenho figurativo produzido por Nurhayat Polat com a técnica de marmorização.



FIG. 34 Pormenor de um papel marmorizado produzido por Nurhayat Polat com o processo *stormont*.



Na Turquia e noutros países próximos, o ensino sobre *ebru* continua a formar profissionais que de algum modo aplicarão os princípios da arte nos seus projetos. Os formandos aprendem e trabalham, também, junto de mestres e, além disso, existe mercado para a venda de vários tipos de obras com a aplicação desta técnica, nestes países.

No contexto de trabalho de campo deste projeto, na Estónia, foi sugerida uma visita a um atelier de *ebru* de uma artista turca radicada na Finlândia: Nurhayat Polat<sup>45</sup>. Esta visita levou-nos a presenciar os vários materiais e processos necessários na produção das tintas, dos banhos e dos outros agentes livres de produtos sintéticos—na forma natural que é a arte de *ebru*. Nurhayat Polat é das poucas ou a única mestre em *ebru* na Finlândia e, além de produzir papéis com padrões tradicionais, produz obras artísticas produzidas com a mesma técnica (FIG. 33). Os conhecimentos essenciais que possui sobre a arte aprendeu através de um curso superior na Turquia.

*Desde que o livro começou a ser aparado, o corte das folhas tem merecido especial atenção pela parte dos encadernadores. (...) O corte dos livros apresentou em várias épocas, e ainda hoje, nos trabalhos cuidados, um aspecto polícromo, suavemente fundido, polido como os belos mármore. Além da beleza, tem a vantagem de conservar o livro e evita que a beira das margens amareleça com a continuação do tempo. Essa decoração pode obter-se a pincel e tintas de aguarela, bem diluídas, ou por forma de resultados mais imprevistos, e talvez mais bonitos, com o banho especial.<sup>46</sup> (FIG. 35)*

45 No contexto de estágio na EKA, na abordagem do tema do papel marmorizado, o professor Lennart Mänd sugeriu esta visita, sendo este o único atelier mais próximo que conhecia. Ver capítulo sobre o trabalho de campo: 'Eesti Kunstiakadeemia'.

46 FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1941. pág. 146.



FIG. 35 Corte frontal marmorizado de um livro da primeira metade do séc. XIX pertence à coleção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP: *Biographie universelle ancienne et moderne*, 1871-1828, Paris. Padrão aplicado: turco (APÊNDICE N° 1.6)



FIG. 36 Corte pintado em tom de vermelho de um livro da do séc. XVIII que pertence à colecção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP: TILLEMONT, M. Lenain — *Histoire des Empereurs. Vol. III, 1720-1738*, Paris. (APÊNDICE N° 1.3)

Além da marmorização dos cortes, existem outros métodos de decoração também muito utilizados durante o século XVIII e XIX. O mais simples poderá ser o pintar do corte com uma cor lisa, sendo a mais utilizada a cor vermelha (FIG. 36). Outra decoração também muito presente entre os livros analisados é o espargido, que consiste em pequenos salpicos, normalmente num tom escuro, presentes nos cortes do livro (FIG. 37). Para os técnicos com mais perícia, pintavam desenhos mais complexos, até mesmo paisagens completas. Estas poderiam encontrar-se escondidas quando o livro se apresentava em estado normal e quando este era pressionado ou era aberto, a imagem revelava-se nos cortes do livro.

Por fim, o dourado também fora muito aplicado nos cortes dos livros (FIG. 44 E 46), sendo utilizada a folha de ouro e depois era necessário brunir para uniformizar e dar brilho ao corte. Por vezes, o dourado era ornamentado com ferros quentes, tal como é executado sobre as capas e lombadas (FIG.46). Outra possibilidade é a combinação de duas técnicas, em que uma delas se encontra em ‘transparência’, tal como acontece com as paisagens—quando o livro se encontra num estado normal, deitado, vemos o dourado, quando se abre o livro ou se pressiona o corte, podemos encontrar alguma cor ou um padrão marmorizado.

Todavia, as técnicas aplicadas aos cortes do livro são uma pequena parte dos imensos métodos de decoração que são aplicados ao resto dos elementos. Muitas vezes, a decoração recai só sobre a lombada e nesta houvera sempre



a preocupação utilitária de possuir o título do livro e nome do autor, ao contrário da capa. Além disso, eram impressos alguns motivos e frisos. Estes, dourados ou não, procuram evocar os nervos (relevos provocados pelas cordas grossas muito utilizadas até ao século XVIII) que, também, foram muito imitados através de relevos produzidos com tiras de cartão—os nervos falsos (VER DE FIG. 38 A FIG. 42 NAS PÁGS. 62 E 63).

Onde a arte da encadernação atingiu a maioria das perfeições tanto a nível decorativo como na aplicação rigorosa das técnicas foi na França. O resto dos profissionais dos outros países da Europa aprendiam e encontravam inspiração com os mestres franceses e destes, escolhiam reproduzir os métodos que mais se aproximavam com a sua cultura. Em Portugal, podemos perceber a predominância das impressões a dourado nas lombadas e nas capas dos livros, desde as mais simples às mais complexas. Dos vinte e oito livros analisados no arquivo documental da FBAUP, sete são publicados em Lisboa ou no Porto (APÊNDICE I.8, I.II, I.I3, I.20, I.25 E I.9, I.10). A partir destes, podemos verificar a prevalência do dourado, em composições simples, nas lombadas portuguesas (PÁG. 39) enquanto nas francesas são usados outros tipos de materiais e técnicas para fazer as impressões.

As composições dos elementos nas lombadas e nas capas recaem quase sempre na combinação entre frisos, motivos repetitivos e o texto. Uma exceção, é a obra especial *Os Lusíadas* (1880) (PÁG. 64) onde, claramente, são empregues gravuras produzidas para aquele exato livro, impressas a dourado, mais dois frisos impressos com tinta tipográfica.

FIG. 37 Exemplo de um corte espargido de um livro da segunda metade do séc. XVIII que pertence à coleção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP: D'AZARA, José Nicolau — *Opere di Antonio Raffaello Mengs*, 1787, Roma. Esta técnica foi das mais aplicadas entre os exemplares da coleção. (APÊNDICE N.º I.23)



FIG. 38 Pormenor da lombada do livro  
HAVARD, Henry  
— *L'Art a travers les  
Moeurs*, 1883, Paris.  
(APÊNDICE N° I.17)

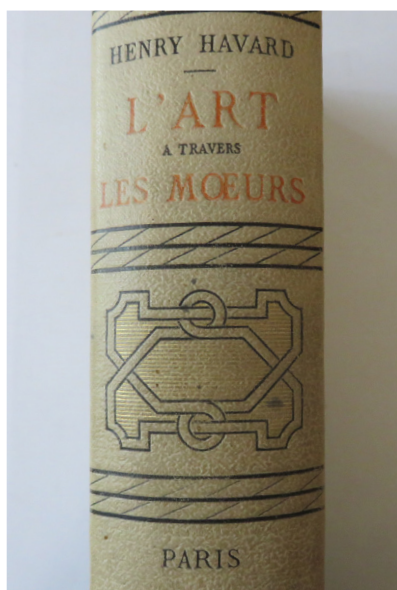
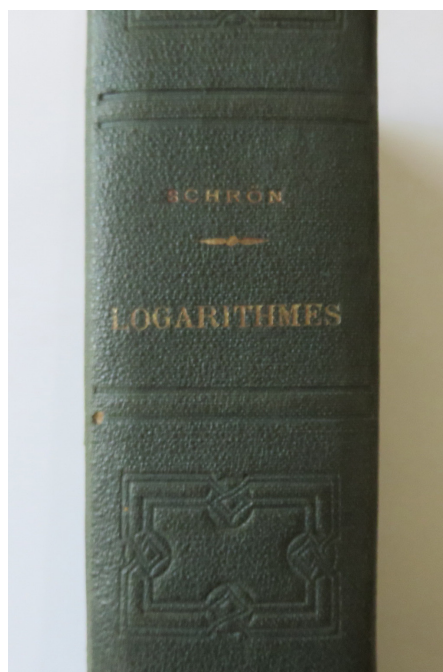


FIG.39 Pormenor da lombada do livro  
SHRÓN, L. — *Tables  
de Logarithmes*, 1886,  
Paris. (APÊNDICE N° I.18)



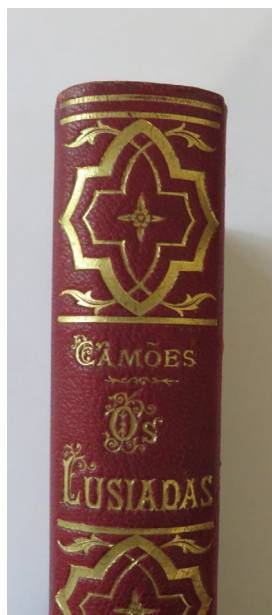


FIG. 40 Pormenor da lombada do livro  
LEAL, Augusto Soares  
de Azevedo Barboza de  
Pinho — *Portugal antigo  
e moderno – Dicionário*,  
1873-1890, Lisboa.  
(APÊNDICE N° 1.8)

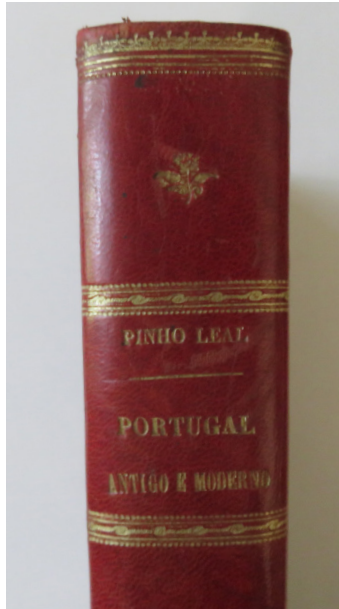


FIG. 41 Pormenor  
da lombada do livro  
CAMÕES, Luís de — *Os  
Lusíadas*, 1880, Lisboa.  
(APÊNDICE N° 1.11)



FIG. 42 Pormenor  
da lombada do livro  
CARVALHO, Henrique  
Augusto Dias de —  
*Expedição portuguesa  
ao Muatiânuva:  
descrição da viagem  
à Mussumba do  
Muatiânuva  
pelo chege da expedição*.  
Vol. I, 1890, Lisboa.  
(APÊNDICE N° 1.13)

FIG. 43 Capa de livro da segunda metade do séc. XIX que pertence à colecção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP: CAMÕES, Luís de — *Os Lusíadas*, 1880, Lisboa. Tipo de encadernação: inteira; material de revestimento: pele de porco vermelha; guardas brancas. 'O jogo dos ferros utilizados na lombada transmite o ambiente monárquico português da altura que foi escrito o livro. A lombada só contém decoração dourada, apesar de não prominente, acompanha a ideologia de divisão da lombada por partes, como quando estas possuíam nervos. (...) Esta obra encontra-se em muito bom estado.' (APÊNDICE Nº 1.11)

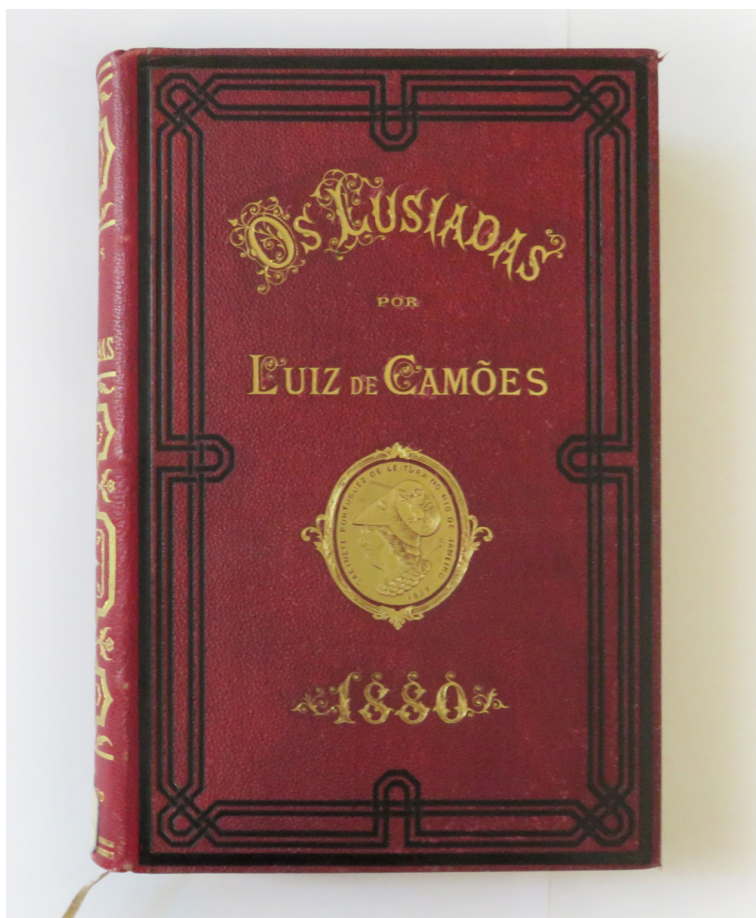


FIG. 44 Pormenor do corte frontal dourado do livro da imagem anterior.







FIG. 45 Capa de livro da primeira metade do séc. XIX que pertence à colecção do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP: CASTRO, Joaquim Machado de — *Descrição analítica da execução equestre erigida em Lisboa à glória de D. José I*, 1810, Lisboa.

Tipo de encadernação: inteira; material de revestimento: pele de carneira vermelha; guardas: papel marmorizado. 'Este livro tem um bom exemplo de uma encadernação do tipo 'Império', que teve sucesso até 1820, com a presença de uma moldura e uma figura central de motivos decorativos inspirados na guerra, no poder e na pátria' (APÊNDICE N.º I.25)



FIG. 46 Pormenor do corte frontal dourado e grofado com dois frisos diferentes, do livro da imagem anterior.



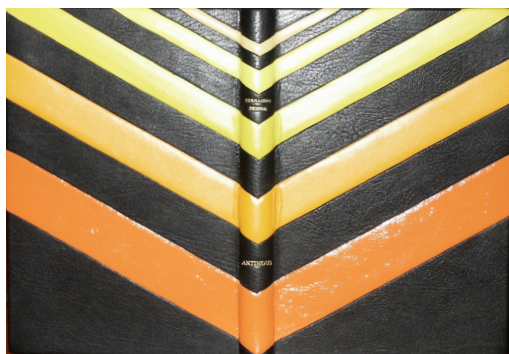
O livro *Descrição analítica da execução equestre erigida em Lisboa à glória de D. José I* (1810) da coleção do fundo antigo é o único entre os vinte e oito analisados que apresenta cortes com impressões de ferros sobre o dourado e a que possui um estilo distinguível aplicado na capa — o estilo ‘Império’<sup>47</sup> — adaptado com símbolos portugueses (FIG. 45).

A impressão com ferros quentes é um dos métodos decorativos mais antigos e um dos mais utilizados até hoje. Todavia, além das impressões douradas, existem muitas outras técnicas que podem ser aplicadas para adornar os livros. Poderiam ser escolhidos outros métodos de impressão e no caso dos ferros quentes, estes podem ser aplicados com outras opções ao invés da folha dourada, como a tinta tipográfica ou a grafite. A pele, apesar de cara e de precisar de múltiplas técnicas e cuidados, foi

FIG. 47 Exemplo de um livro com mosaico sobreposto. Exemplar intitulado de ‘Antinous’ da coleção ‘Modernismo’ da oficina de encadernação Invicta Livro situada no centro da cidade do Porto.

FIG. 48 Livro da coleção histórica do departamento de arte da pele da EKA. Aqui podemos verificar a utilização de relevos e o trabalho de queimado que os rodeia para lhes dar mais predominância.

47 ‘Ao aparecer o século XIX Iniciou-se em França o estilo Império, baseado nas antiguidades greco-romanas. Napoleão quis mostrar que, na qualidade de soberano, também tinha o seu estilo. Era a severidade absoluta, o pesado estilo arquitectónico dos romanos ao qual juntou motivos pessoais: trofeus de armas, fachos, a sua águia dominadora com os raios entre as garras – a força; coroas de louro – a glória; a abelha – o trabalho.. Como acessórios esfinges, palmetas gregas, festões, hastes de carvalho, vasos antigos, golfinhos. Se o livro se destinava ao Imperador tinha nas pastas o N coroado ou, no centro, a águia; o lombo salpicado de abelhas. Geralmente os ferros combinavam se em barra à volta da pasta formando, moldura circundada por um filete liso, ou muito singelo, enquanto a moldura era bastante rica. Guardas e corte marmoreados. O estilo Império fez sucesso até 1820, depois foi substituído, mas de todos os estilos, ate hoje, é, especialmente no livro, o mais imponente, austero e bem marcado, reconhecendo-se sem dificuldade.’ FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1941. pág. 36.



sempre o material eleito entre os encadernadores pela sua resistência e flexibilidade. Esta pode ser pintada com tintas anilinas de qualquer cor desejada e com vários efeitos. A partir daí podem ser desenvolvidos relevos de todo o tipo com recortes, papel ou cartões, mosaicos embutidos ou sobrepostos. Tem a particularidade de permitir modelar o material a qualquer forma e de suportar outros tipos de processos sem problemas, como os queimados ou tingimentos mais profundos ou corrosivos.

Noutros países, como é o caso do da Estónia, encontramos estilos completamente diferentes de trabalhar a cobertura do livro. Neste caso, a presença e o interesse pelo papel marmorizado é quase inexistente mas encontra-se uma valorização pela criação de papéis originais recorrendo a outras técnicas como a dos *paste papers*<sup>48</sup>, que exercem as mesmas funções que os marmorizados (VER APÊNDICE N.º 3.4). E ainda, para a decoração das capas são preferidos o tingimento da pele em diferentes cores, os mosaicos e o alto e baixo relevo trabalhado com diferentes técnicas. As impressões douradas são pouco presentes, existindo a preferência pela impressão a seco<sup>49</sup>. Aprofundaremos mais sobre os estilos e a história da encadernação neste país e na EKA no capítulo ‘Eesti Kunstiakadeemia’.

48 “There is a type of decorated papers called ‘paste papers’, which have been used extensively for both end papers and for covering the sides of books and portfolios. The art of making paste papers is not an intricate one, and it is taught to children in many of our progressive schools. In Europe the processes of making all types of decorated papers are taught in most of the trade schools, along with the designing and making of wood and linoleum blocks.

Paste papers were used for end papers as early as the late sixteenth century, and continue to be used both for end papers and for book covers. They are made in a number of different ways. The simplest technique used is that of covering the surface of a sheet of paper with colored paste and drawing a design on it through the paste with a blunt tool, with a comb or some other object, or even simply with the finger or thumb. In this way striped patterns may be made, or plaids, diamonds and various forms may be impressed through the colored paste, which show a paler tone than that of the surface color.” DIEHL, Edith — *Bookbinding: Its Background and Technique* (vol.2). USA: Dover Publications, Inc., 1980. ISBN 0-486-24020-7. p.186

49 Aplicação de motivos com ferros quentes, sem a utilização de outro material adicional.

FIG. 49 Pormenor de um padrão produzido com a técnica de *paste paper*.  
Fonte da imagem:  
HAEMMERLE,  
Albert — *Buntpapier: herkommen, geschichte, techniken, beziehungen, zur Kunst*. München: Verlag Georg D. W. Callwey München, 1977. ISBN 3766703889



Atualmente, a utilização da pele em objetos editoriais não fazem tanto sentido, sem que haja algum motivo especial. Existe uma diversidade imensa de materiais (papéis, coberturas sintéticas e em tecido, linhas, etc.) e ainda maior acessibilidade a estes, em comparação com tempos anteriores. Com a necessidade de produzir livros com rapidez, as técnicas de decorações nos livros foram simplificando até se tornarem numa imagem simplesmente impressa sobre uma cartolina. Contudo, é possível perceber e aproveitar técnicas de encadernação e decoração de livros tradicionais assim, conjugar estes conhecimentos com os costumes que existem atualmente — nas mãos do design editorial e da produção final.

Um olhar breve sobre as encadernações antigas podemos só ver, na verdade, os mesmo princípios e os mesmos materiais aplicados e, assim, não conseguimos encontrar inovação. Mas, se olharmos agora para os livros comuns, expostos nas prateleiras das nossas livrarias, pequenas e grandes, o que vemos? Vemos, frequentemente, algum tipo de multiplicidade e/ou inovação, a nível da construção do livro e/ou de acabamentos?

Os indivíduos que trabalharam no ofício da encadernação foram os responsáveis pela evolução da produção do livro, juntamente com os tipógrafos, além de outro agentes ligados à conceção, produção e distribuição. Esta responsabilidade passou a ser uma função dos designers gráficos e editoriais, que agora planeiam os livros, as revistas e jornais e depois são transformados num produto físico pelos técnicos gráficos e de produção de arte-final. Os designers estão condicionados pelo que o mercado de arte-final oferece atualmente e poderão ter dificuldades em reconhecer o património do livro, talvez com um certo preconceito em relação às técnicas por causa das composições que os encadernadores e as pessoas em geral, na altura, achavam que era de bom

gosto. Ao invés de terem uma atitude de rutura com o passado, é necessário sistematizar esses conhecimentos e produzir adaptações para a sociedade atual. Se, como designers, for possível percebermos técnicas e possibilidades processuais, conseguimos abrir o nosso horizonte de conhecimentos replicáveis em projetos concretos. De muitos desses processos é possível retirar inspiração e adaptá-los à indústria atual, com resultados semelhantes. As empresas de arte-final possuem as mais diversas tecnologias e maquinaria para a produção de diferentes técnicas de decoração, mais e menos vantajosas em relação à produção manual.

Todavia, nem todos os designers ou formandos a designers de livro têm acesso a esses processos mecânicos. Não seria produtivo um formando em design gráfico ou editorial ser capaz de produzir as suas próprias peças com técnicas mais complexas de decoração? Um formando, em processo de aprendizagem, não está dependente do que a indústria gráfica e de arte-final oferece, está dependente daquilo que sabe fazer ou do que sabe que é possível fazer. Para os formandos, é difícil imaginar a estrutura dos seus projetos sem depender do seu conhecimento *a priori* que, neste caso é aprofundado através do contato com a encadernação manual.

Por essa razão, poderia ser vantajoso ter noções sobre outras possibilidades de produção àquela estandardizada pelas consequências do caminho evolutivo do livro. Conhecer-las, percebê-las e fazê-las.

*Courses that taught skills were reduced to setting for 'conceptual' work, using the loosening of applied arts' corsets of the 1970s as their justification. Graduating students had ideas but only very limited craft 'language' with which to explore or express them. This was immensely frustrating to the powerless existing staff obliged to preside over the degradation, but students are now increasingly being taught by graduates of this de-skilled system who themselves have little awareness of what has been denied them and their students. The annual cohorts of graduating art and design students need to earn a living but have insufficient skills*

*to practice beyond a low level, consequently being limited to the production of bread-line work, to contributing to the satisfying of consumer appetites in competition with mass-produced facsimiles of craft objects.*<sup>50</sup>

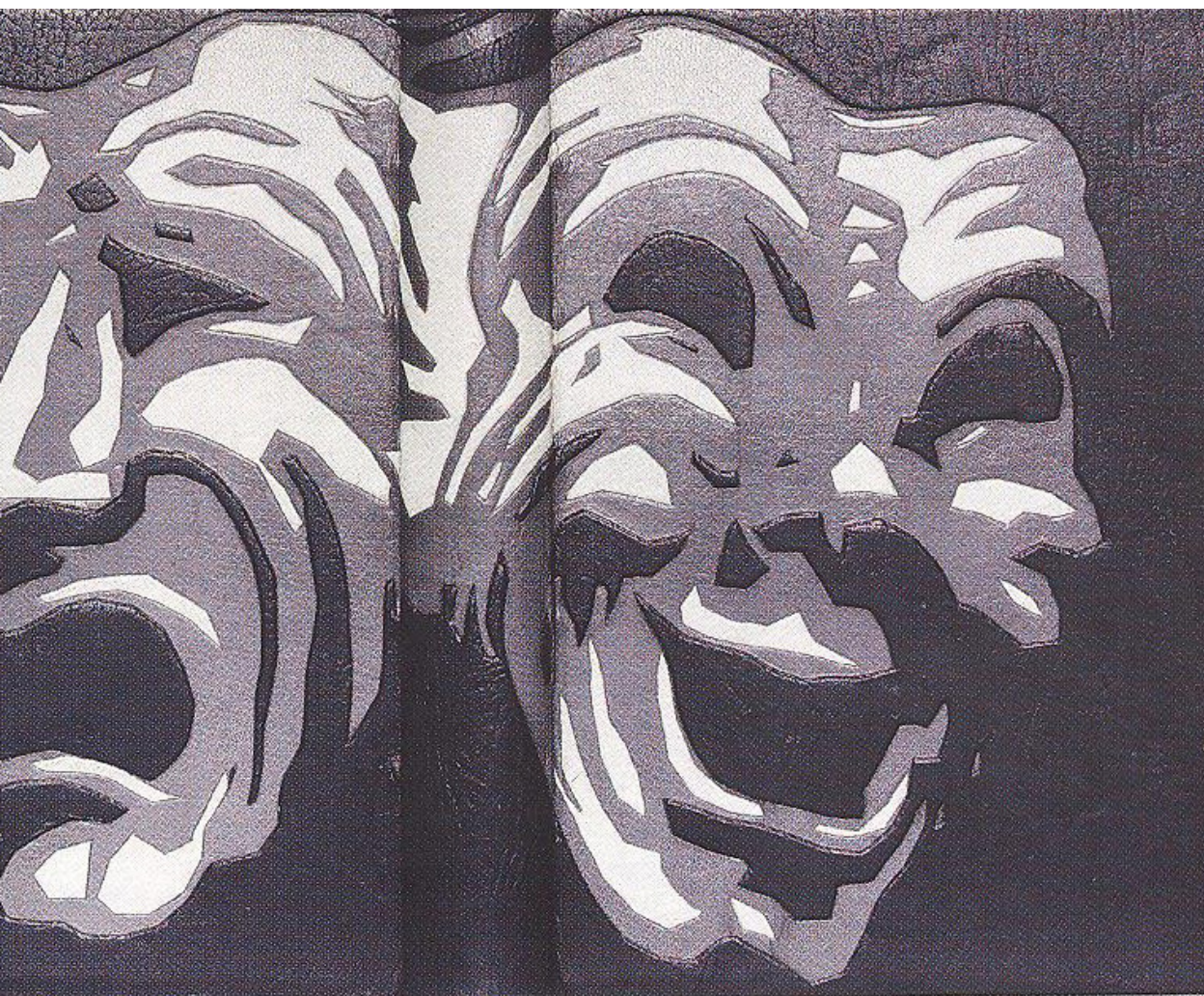
No contexto académico português, a formação em design gráfico aborda diversas áreas que a suportam, desde o desenho ao webdesign, que poderão ser aprofundadas ou não pelo estudante. Quando é abordado o tema do design editorial poderá existir uma lacuna no aprofundamento sobre as artes do livro. Isto é, nem sempre são devidamente enunciadas hipóteses interpretativas a partir da artesanaria portuguesa do livro, como a ausência do seu contato direto ou a falta da apresentação das suas diferenças produtivas em relação ao contexto industrial. Contudo, sobre o contexto português, parece-nos que ainda é necessário propor uma tipologia de análise para estes objetos autónomos, herdeiros de um passado determinado pelas lógicas de funcionamento dos ofícios. A título de exemplo, a recriação das técnicas de marmorização em contexto português, por exemplo, de acordo com as várias tradições e auscultadas as várias pistas em contexto bibliográfico, pode tornar-se um elemento e um problema de design. Desta forma, o formando pode escolher testar modelos definidos pelo carácter experimental, num contexto académico—que, afinal, é o espaço ideal para a concretização deste tipo de explorações.

O mesmo tipo de análise é possível no caso da encadernação manual. Uma das características que a traduz num problema de design é o facto desta poder ter um papel importante na transmissão de mensagens e de ideias dos objetos editoriais. Saber escolher a encadernação apropriada poderá ajudar a construir um objeto editorial completo desde a paginação à linha de costura escolhida. Um exemplo simples, são os casos em que os projetos

50 POSTON, David — *Frogs and Ponds* . The New Bookbinder. London. ISSN 0261-5363. vol. 33 (2013) págs. 18-19.

de design editorial possuem a costura exposta, tendo a lombada à vista e, assim, é tirado proveito do aspeto visual que esta poderá oferecer. Para os formandos que procuram um foco sobre a construção do livro, complementarmente, poderão procurar aprofundar noutros contextos geográficos, onde o livro e, em particular, a encadernação possui uma herança histórica mais completa em termos evolutivos reforçada por uma realidade de investigação proporcionada por contextos formativos informais.





## ENCADERNAÇÃO COMO ARTE OU OFÍCIO

---

*We are survivors in an age that does not need us, just like all the painters and sculptors, and we try to justify out continued existence by giving out work 'significance'—a sort of magic. Are we Artist-binders, Craft-binders, Fine-binders? The word 'designer' is overused and had acquired that pejorative edge which tainted the work 'contemporary' in the 1950s. What we attempt (and sometimes achieve = stands in relation to commercial binding as poetry does to prose – or creative writing to the writing of shopping lists.<sup>51</sup>*

Em Portugal, não existe este lado da criação de livros como objetos simplesmente artísticos, em que o artista, a partir de uma obra escrita, encaderna e decora o livro desde o início até ao fim. Estas produções destinam-se, principalmente, a colecionadores de livros. A este tipo de artista é dado o nome de *designer bookbinder*, em que a sua função é a de criar objetos em que a sua tela é o formato do livro, é a capa harmonizada com o miolo ou é a destruição e reconstrução do que pode ser o livro. Contudo, dentro desta comunidade, não existem grandes inovações a nível técnico ou a nível de estilos que tivessem mudado as características essenciais do livro.

Na verdade, esta vertente artística assemelha-se ao trabalho desenvolvido nos tempos iniciais da encadernação,

FIG. 50 Capa do livro *Fabled Choisies*, de Jean de la Fontaine, encadernado por Paolo Taddeo. A capa é revestida com pele de cabra azul escura e com embutidos de pele cinzenta e de pele azul. O corte superior é decorado com grafite e os requifes são costurados em seda. Fonte: [The New Bookbinder](#). London. ISSN 0261-5363. vol. 34 (2014) pág. 103.

<sup>51</sup> JONES, Trevor — *An imaginary conversation with Trevor Jones*. [The New Bookbinder](#). London. ISSN 0261-5363. vol. 33 (2013) pág. 8.



quando saiu da exclusividade das instituições religiosas e começou a produzir para pessoas capazes de encomendar produções exclusivas para cobrir os seus livros. A grande diferença encontra-se no facto de que hoje existe uma maior liberdade artística, sem estilos ou tendências. A produção é, muitas vezes, desenvolvida ao estilo do artista e poderá ser adquirida, ou não, por um colecionador.

Contudo, Richard La Trobe-Bateman (2013) afirma que o que parece estar a acontecer é exatamente o contrário do que se poderia esperar: esta liberdade coloca um grande peso sobre a habilidade da pessoa como artesão e sobre o que vale a pena fazer. Esta liberdade trouxe a extensão de si próprio até onde é possível ser-se livre (material, processo e forma) para áreas onde o artista se torna completamente negativo, quando abandona por completo o que o objeto é suposto fazer<sup>52</sup>.

Desta forma, este contexto da encadernação coloca outras questões numa abordagem diferente em relação ao livro. Tivemos oportunidade de ter um contato direto com esta vertente através do período de investigação nas instalações da oficina de encadernação do departamento centenário *Nahakunst* (Arte do Couro) na *Estonian Academy of Arts*, sob a coordenação de Lennart Mänd<sup>53</sup>.

Neste departamento, o ensino da encadernação está também direcionado para esta vertente artística onde a aplicação técnica tem de ser conjugada com o factor criativo, e a partir de uma certa fase, os alunos são desafiados a questionar o formato do livro e a criar novas opções conforme os limites temáticos ou materiais, e chegam a questionar-se: a partir de que ponto é que deixa de ser um livro?

52 TROBE-BATEMAN, Richard — *The Outsider's view. The New Bookbinder*. London. ISSN 0261-5363. vol. 33 (2013) pág. 17.

53 Diretor do departamento 'Arte do Couro' na EKA e membro da *Estonian Association of Designer Bookbinders*. Participa regularmente em várias exposições relacionadas com o livro e a encadernação em diversos países.

Contudo, estes cursos que formam pessoas especializadas em algumas artes de cariz oficial, numa tradição de *Arts and Crafts*, como é no caso da encadernação, são cada vez mais escassos. Para uma aptidão de qualidade destas artes menores não deixa de ser necessário uma prática intensiva. Com a falta de cursos especializados, este tipo de encadernadores, direccionados para um panorama artístico, têm cada vez mais aparecido por auto-aprendizagem. ‘This is an example of the generally degraded status quo of art and design education and applied art/craft subjects rather than a problem specific to bookbinding’.<sup>54</sup>

O professor Lennart Mänd é um bom exemplo de um *designer bookbinder*, que além do seu trabalho como diretor de departamento e professor de alunos de diferentes níveis na arte do couro, desenvolve investigações e projetos artísticos de grande variedade material destinados a exposições de todo o género. Com estes projetos, aproveita para experimentar a aplicação de materiais diferentes e para investigar novas técnicas de forma a tentar recriar o papel da encadernação ou de encontrar algum tipo de inovação técnica. Desde muito novo que tinha a paixão pela arte do couro e, ao mesmo tempo, aspirava ser um artista. Através da encadernação criativa, encontrou o suporte ideal para criar as suas peças (VER ENTREVISTA NO APÊNDICE N.º 2.6).

Durante o tempo de investigação em Tallinn, foi possível assistir à inauguração de uma exposição e ao seminário relacionada com o livro, *25 Best Designed Estonian Books of 2015*, que decorreu do dia 11 de fevereiro de 2016 na *National Library of Estonia* (NLE). Este evento já é tradição, onde são selecionados os melhores designs de livros do ano anterior conforme seis categorias: não ficção, ficção, livros de texto, literatura

54 POSTON, David — *Frogs and Ponds*. *The New Bookbinder*. London. ISSN 0261-5363. vol. 33 (2013) págs. 18-19.

FIG. 51 Livro *Names, words, witch's symbols 4x(4+4)x4= Young Estonian Poetry* com design de Krete Pajo e encadernação de Lennart Mänd, vencedor na categoria de inovação do concurso *25 Best Designed Estonian Books of 2015*. Fonte: *25 Kauneimat Eesti Raamatut 2015* (em linha). in Eesti Rahvusraamatukogu, 2016. [Consult. 30-Ago-2016] Disponível em WWW: <<http://www.nlib.ee/index.php?id=26275>>

infantil, arte, e coleções. O júri é constituído por designers e membros da NLE e, naturalmente, a selecção é muito apontada para os aspectos do design editorial e do design gráfico e não tanto na encadernação aplicada.

O livro desenvolvido pela faculdade do Lennart intitulado de *Names, words, witch's symbols 4x(4+4)x4= Young Estonian Poetry*, ganhou pela inovação técnica no acabamento. A diferença deste livro é a inexistência de uma capa convencional, as próprias guardas, em papel azul e grosso, fazem a capa e, ainda, a lombada é coberta por película prateada com a impressão manual com ferros do nome do livro. Com este método procurou-se responder ao conteúdo que consiste em várias poesias modernas escritas por autores jovens. Todavia, este livro recebeu muitas críticas, pelos outros *designers bookbinders*, por não possuir uma capa sólida.

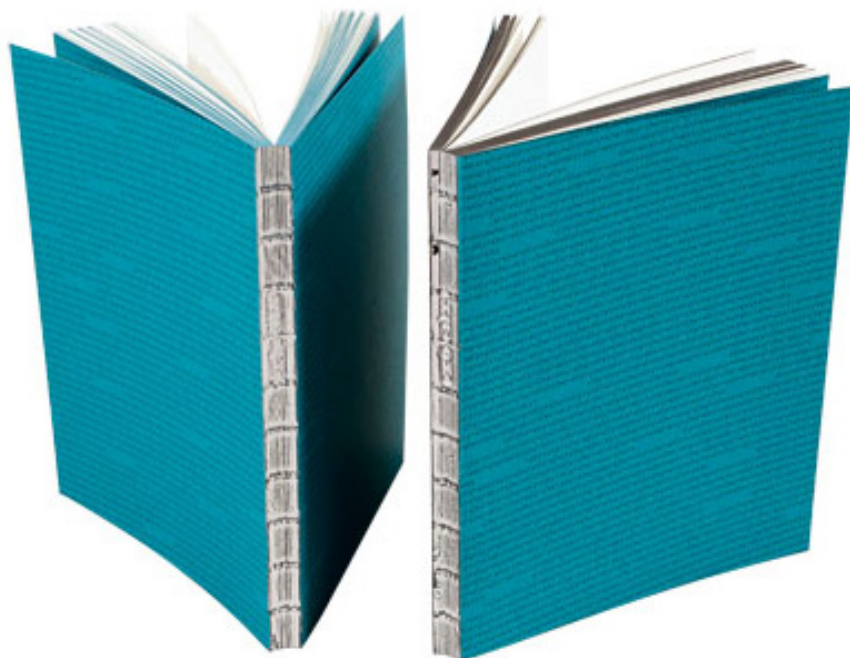




FIG. 52. Livro *In Principio. The Word in Arvo Pärt's Music*, com design de Angelika Schneider, 1º vencedor do concurso 25 Best Designed Estonian Books of 2015. Fonte: 25 Kauneimat Eesti Raamatut 2015 (em linha). in Eesti Rahvusraamatukogu, 2016. [Consult. 30-Ago-2016] Disponível em WWW: <<http://www.nlib.ee/index.php?id=26275>>

O problema, mencionado por Lennart Mänd, é que os *designers bookbinders* produzem obras com um estilo muito parecido, em que a cobertura são capas duras que depois são trabalhadas conforme ao gosto do artista. Para estas pessoas, não existir esta capa dura é falta de rigor e de qualidade, apesar do contexto que o livro possua. A forma de expressão é normalmente aplicada por métodos próximos dos tradicionais mas com algumas melhorias, como no caso da técnica de mosaico ou do dourado livre.

Por um lado, esta vertente da encadernação é próxima do trabalho desenvolvido no contexto das *Arts and Crafts*, iniciado por William Morris, em que as obras deste autor servem de inspiração para muitos destes artistas. Contudo, passado já tantas décadas desta arte, os seus autores insistem em produzir obras onde se expressam através da decoração da capa dura em pele ou através de algum tipo de manipulação, desconfiguração ou descontextualização do livro.

Onde esta vertente da encadernação é muito evidente e em que se percebe o papel dos encadernadores como designers de livros únicos, mas sob os processos decorativos da encadernação manual, é na publicação

Exemplos de encadernações executadas num contexto criativo por designers bookbinders, imagens retiradas da publicação periódica *The New Bookbinder*

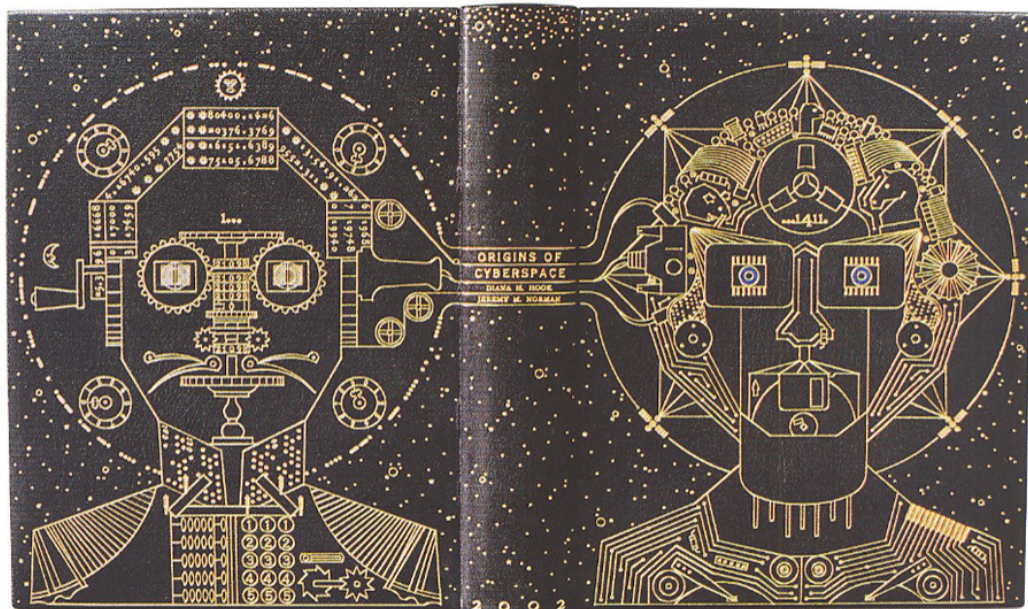
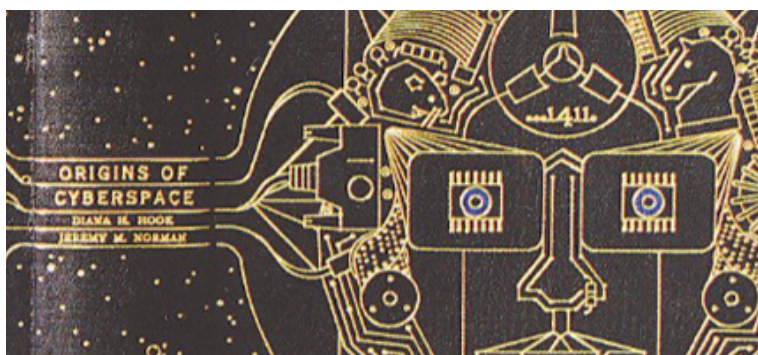


FIG. 53 Capa do livro *Origins of Cyberspace*, de Diana Hook e Jeremy Norman (2002) encadernado por Michael Wilcox (2003). A capa é revestida com pele de cabra preta com embutidos e dourados. Fonte: [The New Bookbinder](#). London. ISSN 0261-5363. vol. 35 (2015) pág. 21.





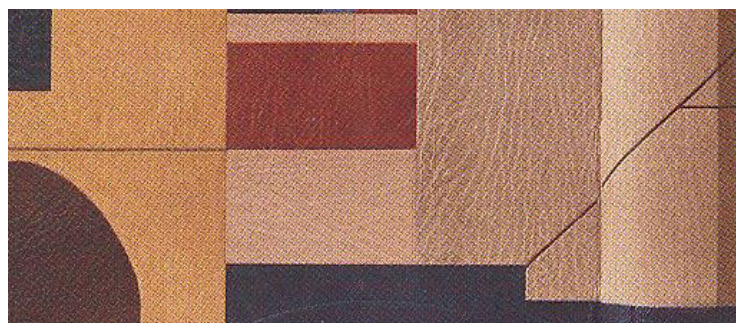
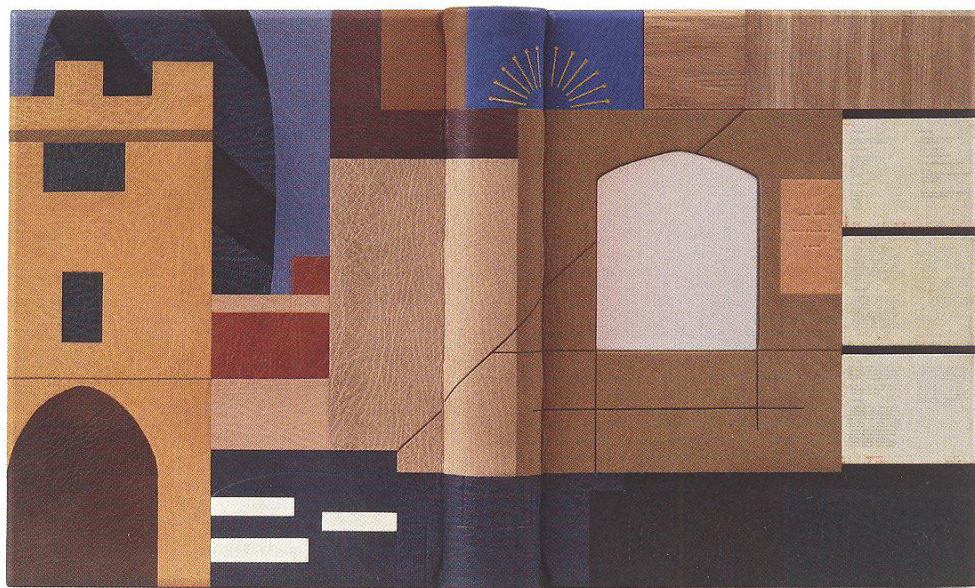


FIG. 54 Capa do livro  
*The Annals of St  
Olave's Hart Street and  
Allhallows Staining*,  
Rev. A. Povah (1894)  
encadernado por Peter  
Jones (2014). A capa é  
revestida por inúmeros  
mosaicos embutidos e  
sobrepostos, de pele de  
cabra e de vaca. Fonte:  
*The New Bookbinder*.  
London. ISSN 0261-5363.  
vol. 35 (2015) pág. 100.





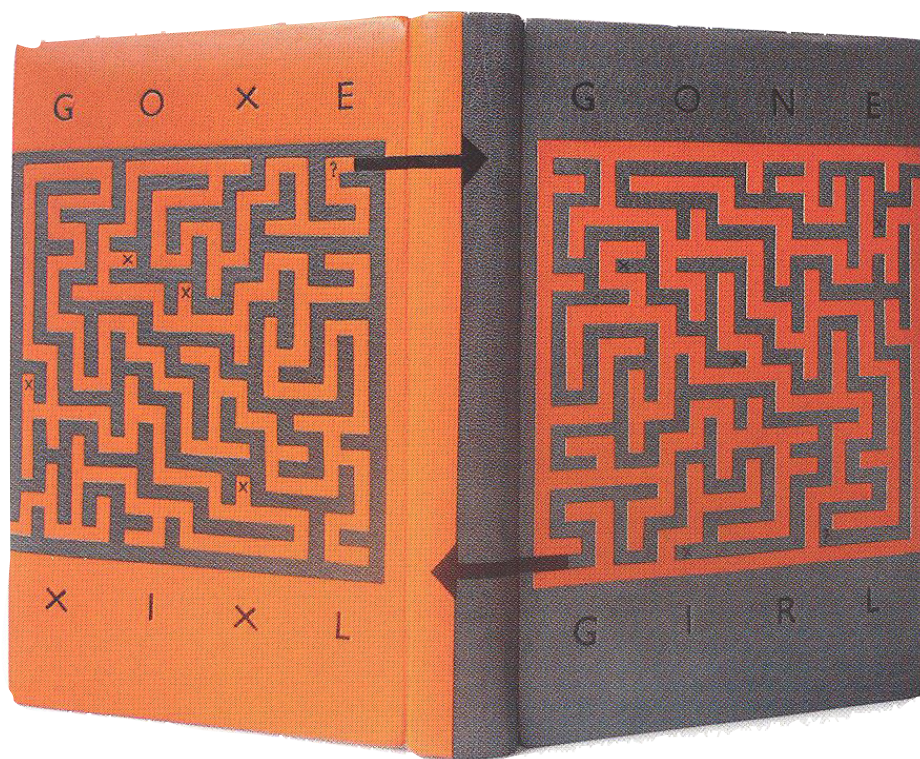


FIG. 55 Capa do livro *Gone Girl*, de Gillian Flynn (2012) encadernado por Angela James (2014). A capa é revestida com pele de cabra cinzenta e pele pintada de laranja, com embutidos a preto. Fonte: *The New Bookbinder*. London. ISSN 0261-5363. vol. 35 (2015) pág. 100.



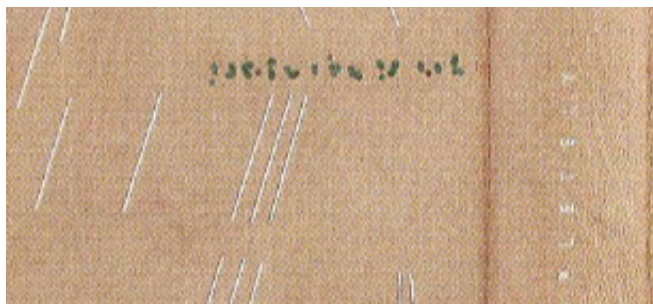
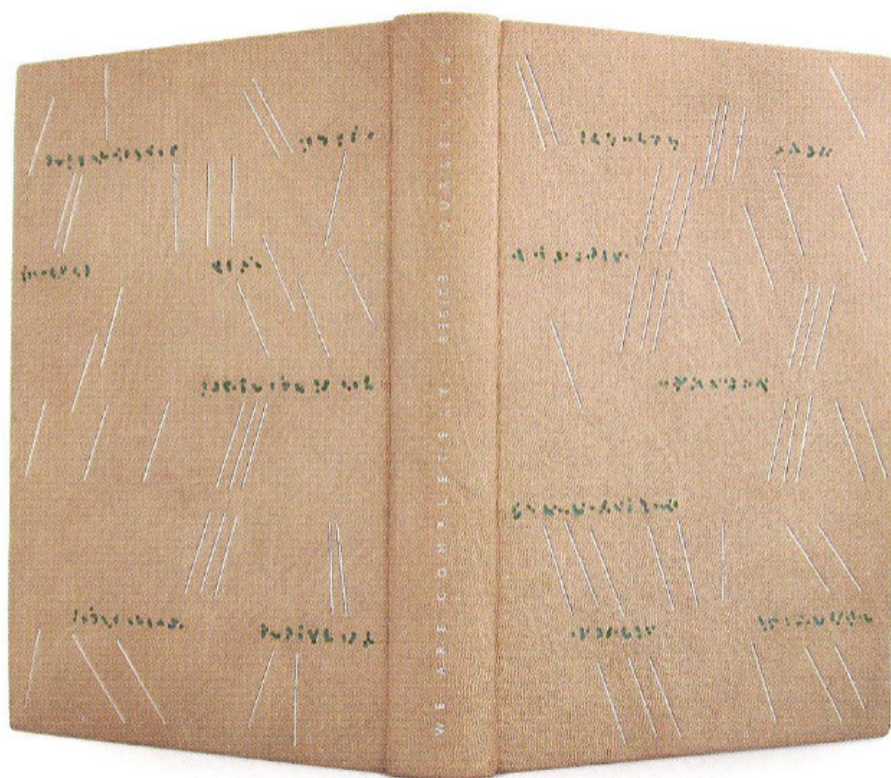


FIG. 56 Capa do livro *We are all completely beside ourselves*, Karen Jow Fowler, encadernado por Annette Friedrich (2014). A capa é revestida em pele e possui impressões a ferros em tonalidades de verde e em três tonalidades prateado. Fonte: [The New Bookbinder](#). London. ISSN 0261-5363. vol. 35 (2015) pág. 80.



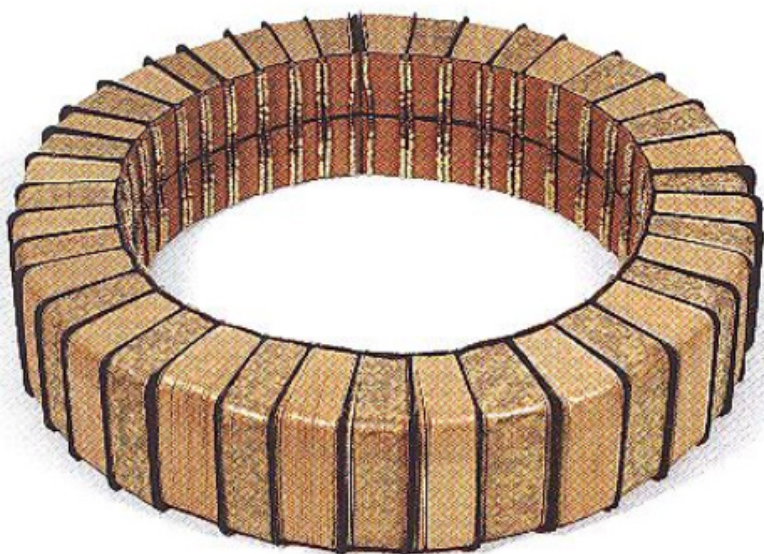


periódica *The New Bookbinder* que realiza este ano 36 anos de publicações, dirigido pela organização *Designer Bookbinders*, com 60 anos. Nesta revista, conforme o tema anual, encontramos diferentes artigos de *designer bookbinders* com as suas opiniões e/ou descrições sobre os seus trabalhos ou métodos de trabalho. Além disso, é lançado um concurso que depois são apresentados os seus vencedores numa parte final da publicação.

Esta realidade encontra-se separada do que é o design do livro atual, em que os objetivos não são os mesmos. O design do livro pensa e projeta uma imagem ou um objeto que terá de comunicar com o público em geral enquanto que os livros concebidos dentro desta vertente, da encadernação criativa, são projetados para um nicho de mercado que irá colecionar esses livros. Tratam-se de livros únicos e, por isso, de peças de arte.

O encadernador, como artesão, concebe os livros no intuito de produzir o máximo possível e no tempo mais reduzido que consegue. Este não vê os seus objetos como

FIG. 57 Conjunto de livros em formato pequeno do autor Shakespeare, encadernados uns aos outros, formando um único objeto circular. 'Because craftsmen now have the opportunity to develop a broader skills base, it has also been necessary for them to develop a more discerning eye for what defines quality. Understanding one's limitations, but also being able to challenge them, is a delicate balancing act.' Fonte: GREY, Jenni — *Pondering Ways and Means*. *The New Bookbinder*. London. ISSN 0261-5363. vol. 33 (2013) pág. 28.



peças artísticas propriamente ditas, não os vê como algo para marcar com o seu nome ou marca. Por essa razão, muitos deles permaneceram anônimos pois, a importância estava no conteúdo do livro. O mesmo acontece atualmente com os inúmeros livros que são publicados na indústria livreira em que, quem desenvolveu o design para a capa ou paginou o miolo fica no anonimato. No caso dos *designers bookbinders*, o mais importante é o artista e a decoração que fora aplicada, com qualidade.

Mas, tal como para os pintores ou escultores, poderíamos esperar algum tipo de inovação técnica da maior parte destes artistas, nomeadamente tentativas de divulgação desta prática com o resto da comunidade ou de se aproximarem mais de outras áreas de forma a elevar a encadernação.

*Do binders get frustrated by the general art and design public's lack of awareness of their work? As makers we are all performers, participating in a performance for an audience of whom we often remain ignorant unless they choose to move into the category of client. Ego is inevitably associated with performance, positive feedback being important to confidence and the next work. I assume that the audience for fine bookbinding of whatever genre is fairly limited by its specialist interest but, on the other hand, probably enthusiastic in inverse proportion to their numbers. The nature of the product, hand-bound books and the route through which a trade for them would develop, suggest that, though limited, this audience will include a higher proportion of people able to purchase the comparatively high-cost artefacts than would be the case for some other sectors of the applied arts.<sup>55</sup>*

55 POSTON, David — *Frogs and Ponds*. *The New Bookbinder*. London. ISSN 0261-5363. vol. 33 (2013) págs. 19.



FIG. 58 Exemplo de encadernações simples produzidas num contexto artesanal, em cobertura sintética e impressões a película dourada.

Por essa e outras razões, o professor Lennart Mänd encontra-se, neste momento, interessado na possível conjugação da encadernação manual num contexto produção industrial. O livro *Names, words, witch's symbols 4x(4+4)x4= Young Estonian Poetry* foi desenvolvido dentro desse panorama conjugativo entre o manual e o mecânico. O miolo foi costurado mecanicamente mas a colocação da película prateada e a impressão das letras foram realizadas manualmente numa fase posterior.

Num dos módulos do curso da Arte do Couro, o departamento decidiu organizar um projeto onde os alunos de encadernação teriam de trabalhar em conjunto com alunos de design gráfico e de impressão gráfica, para produzirem um livro final para uma empresa corporativa. Esta ligação entre áreas diferentes é importante pois, de certa forma, ajuda os formandos a preparem-se a trabalhar com pessoas de outras áreas e para um cliente real.

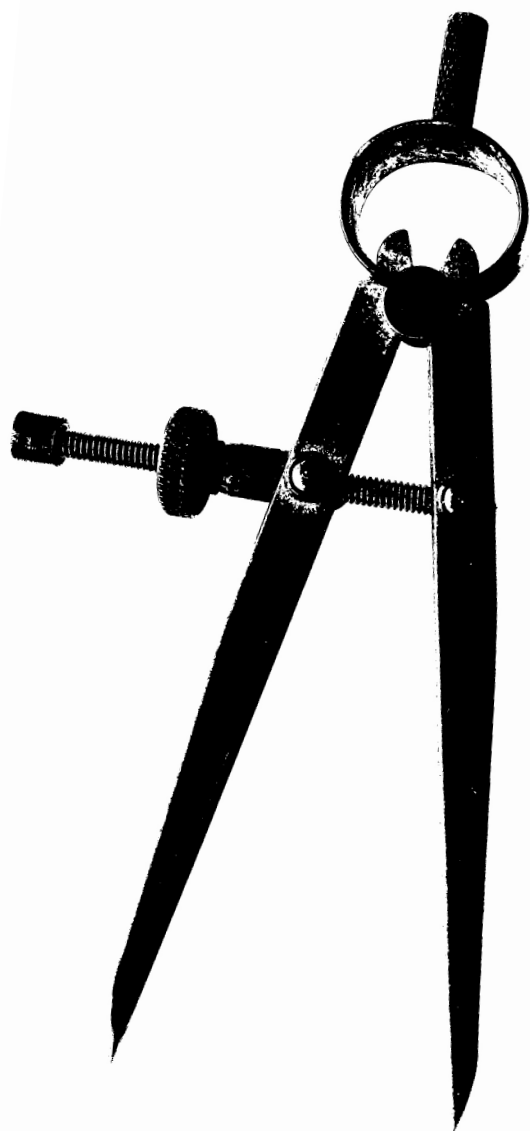
Mänd acredita que é possível criar livros com mais cuidado na escolha dos materiais e técnicas que irão ser aplicadas, conforme o tema ou o objetivo do livro. Durante a sua apresentação no seminário na NLE, ele transmitiu a sua preocupação em relação a alguns dos erros mais comuns cometidos nas gráficas que imprimem e produzem os livros, como a falta de atenção à direção das fibras do papel. Se o papel é dobrado na orientação errada, o aspeto das folhas terá consequências, como repuxos e ondulações ou o freixo<sup>56</sup> do caderno poderá ficar com muitas quebras.

A diferença principal entre os mestres-encadernadores que trabalham num contexto oficial e/ou empresarial e os que produzem num contexto artístico, poderá encontrar-se no plano formativo que tiveram. Os artesãos obtiveram todos os conhecimentos num contexto oficial, sob as

<sup>56</sup> O freixo é a parte dobrada de um caderno, onde é feita a costura e que do lado exterior irá fazer parte da formação da lombada.

regras dos mestres onde e com quem trabalharam. Isto sob regras específicas de decoração e material balizados por preconceitos do que é certo e o que é errado resta pouco espaço para novas técnicas ou processos de construção e decorativos, mesmo que se enquadrem no tradicional e de prestígio.

Já os encadernadores destacados pelo seu caráter mais artístico, membros de associações ligadas à encadernação, advêm de áreas como o design gráfico onde ganham um grande interesse pela construção do livro e percebem que existe aqui uma forma de expressar ideias. Desta forma, poderão ser pessoas que aprenderam por autoformação, através de manuais ou plataformas online ou que decidiram participar em formações de diferentes modalidades. Apesar de não muito comum, ainda existe o ensino da encadernação manual dentro de cursos especializados em vários países, como Alemanha ou Estados Unidos da América.





## TRABALHO DE CAMPO: ENTREVISTAS LOCAIS A ENTIDADES LIGADAS À ENCADERNAÇÃO MANUAL

---

*Efectivamente, a encadernação é um dado que, sendo de ordem técnica e podendo interessar como tal, não anda dissociada da própria história de cada códice e pertence tanto ao aprendizado e transmissão de técnicas librarías como ao uso concreto de um determinado livro e respectivos textos. O tipo de encadernação pode revelar só por si, enquanto continuidade ou diferença, ligações e interdependências na circulação de manuscritos e/ou pessoas, já que, como técnica, não se improvisa e pressupõe uma aprendizagem.<sup>57</sup>*

A encadernação em Portugal teve uma evolução influenciada pelo trabalho desenvolvido nas oficinas, onde a aprendizagem do ofício andou sempre lado a lado com o trabalho, nunca tendo realmente aparecido um curso, ou disciplina, com esta especialidade. As pessoas que possuem um conhecimento mais aprofundado nesta arte do livro são exatamente as que trabalham, há vários anos, nestas oficinas que criaram ou herdaram.

Estes espaços oficinais foram outrora muito importantes para a indústria e proliferação do livro visto que, o processo mecânico nem sempre foi o predominante. Noutro momento, todas as encadernações do livro eram concebidas manualmente e, entre a passagem da altura em que o livro era trabalhado individualmente até à produção atual em massa, houve uma fase de transição

FIG. 59 Compasso da oficina de conservação e restauro do Arquivo Municipal de Felgueiras. Ferramenta utilizada pelos douradores para fazer as medidas entre os motivos a imprimir.

<sup>57</sup> NASCIMENTO, Aires Augusto; DIOGO, António Dias — *Encadernação Portuguesa Medieval: Alcobaça*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. Pág. 13.

onde várias técnicas e processos de aperfeiçoamento ou de aceleração marcaram a evolução da encadernação, tendo, por vezes, a eficiência como contraponto. Também é essencial entender esta identidade gráfica que marcou a mudança desta indústria, à qual era exigida produções de encadernações em grandes quantidades e num curto espaço de tempo. Isto, entre mãos de produtores que permaneceram anónimos e que de herança artesanal nos deixaram os seus descendentes que viram a sua indústria a ser gradualmente controlada por aqueles que escolheram acolher maquinaria para acelerar os processos de montagem de livros.

Estes encadernadores obtiveram uma formação em técnicas de encadernação e de decoração que se enquadram nos padrões de gosto no contexto oficial e formação dos seus mestres ou superiores. A solução comum que estes oferecem recai numa encadernação de capa dura com um material sintético que imita pele e, na decoração, a solução oferecida é, invariavelmente, a impressão do texto e de outros motivos a dourado ou prateado com o uso de ferros quentes. Contudo, estes profissionais conhecem a estrutura de um livro e percebem os pormenores que têm de ter em conta quando executam as suas peças.

Segundo Diehl, a prática da encadernação começou a ser executada em oficinas de encadernação ainda antes do fim do século XIX e eram classificadas como *extra*, *job* ou *commercial*, dependendo do método de trabalho aplicado. As *extra binderies*, normalmente constituídas por uma ou duas pessoas, dedicam-se a encadernar e re-encadernar livros únicos que exigem dedicação especial e capas originais; já as *job binderies*, são constituídas por várias pessoas, distribuídas por secções e que encadernam ou re-encadernam livros em grande quantidade sem ter tanto cuidado na decoração aplicada; e, por fim, as *commercial binderies* que encadernam livros de uma forma

mais mecanizada, onde a formação do livro depende do trabalho das diferentes máquinas—este processo Diehl não considera encadernar mas sim ‘encapar’.<sup>58</sup>

Nesta fase de estudo de campo recolhemos informação sobre diferentes tipos de oficinas, desde o mais tradicional ao que poderá ser possível surgir de novo na realidade atual portuguesa. Que vantagem é que esta herança artesanal poderá oferecer ao design editorial? E além deste contexto oficial, existem outros onde poderemos encontrar a prática da encadernação manual? Que tipo de impacto e papel na sociedade atual possui cada um deles?

O objetivo destas análises passa pela descoberta de uma realidade pouco tratada em contexto académico português a qual poderá nos oferecer, na verdade, a hipótese de fornecer estratégias e modelos baseados em práticas oficinais e, assim, permitir entender como trabalhar a partir de uma tradição recuperada num contexto de design editorial, sabendo que esta arte, em Portugal, está vinculada aos ofícios e não a uma tradição das artes. E quais são os contornos deste território dedicado ao livro?

No centro da cidade do Porto, ainda existem várias oficinas dedicadas à encadernação manual, onde trabalham pessoas especializadas nas técnicas tradicionais que aplicam. São estas entidades que viram a indústria a decair e que, mesmo assim, prevaleceram com a pouca procura que continuou a existir mesmo quando chegaram a sentir o momento auge de estagnação, onde a procura deste tipo de serviço chegou a ser quase nula<sup>59</sup>.

Para estes espaços conseguirem sobreviver, tiveram a necessidade de se adaptarem e de criarem novas ofertas, em que muitos preferiram escolher adaptar as oficinas

58 DIEHL, Edith — *Bookbinding: Its Background and Technique* (vol.1). USA: Dover Publications, Inc., 1980. ISBN 0-486-24020-7. p.68

59 Durante as entrevistas, vários encadernadores referiram a ausência de procura do seu serviço em 2012. O encadernador Miguel Carvalho (APÊNDICE 2.1) afirmou mesmo não ter um trabalho sequer entre o mês de janeiro e o mês de abril de 2012, tendo considerado fechar o negócio no mês de Junho contudo, a partir do mês de Maio começou a aparecer novas procuras de clientes diferentes.

com novas máquinas e abandonar a prática manual. Com isso, muitos viram colegas e familiares a fechar as portas e a quantidade de indivíduos a trabalhar neste ofício foi diminuindo, ficando aqueles que ainda possuem o gosto pelo exercício do ofício manual.

As oficinas entrevistadas enquadram-se, na sua maioria, na classificação de *job bindery* pelas características de produzirem trabalhos em grandes quantidades sem grande preocupação na decoração, se esta não o for exigida, e o trabalho é normalmente distribuído por diferentes membros ou funcionários da oficina.

De forma a compreender a história e métodos de trabalho destas oficinas, fomos ao encontro do contato direto com a herança artesanal deste ofício na cidade do Porto, com os objectivos de:

- Documentar a história de alguns ateliers ou oficinas que trabalham com encadernação manual de modo a permitir uma aproximação que contribua para o seu reconhecimento público nos atuais contextos de produção editorial;
- Rever ferramentas e métodos que permitam reinventar o ofício de designer gráfico e fazer com que este possa colaborar de modo mais estreito com profissionais encadernadores;
- Proporcionar um conhecimento que garanta projetos futuros de articulação entre distintos profissionais e públicos, através do desenho de formações de divulgação do património existente.

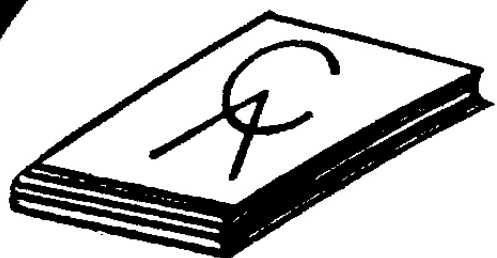
Durante este contato, foi feito registo fotográfico autorizado pelas entidades e uma entrevista semi-estruturada presencial através do seguinte guião:

- Que tipo de clientes/pessoas costumam procurar o seu serviço?

- Que material de divulgação dos seus serviços têm para mostrar junto de novos clientes?
- Que tipo de trabalhos têm sido mais requisitados?
- Há quanto tempo trabalham nesta oficina?
- Sempre trabalhou/trabalharam nesta área de encadernação/restauro de livros?
- Teve/tiveram algum tipo de formação na área? Onde? Com quem?
- Que tipo de métodos/técnicas de encadernação aprendeu/aprenderam aí/com?
- Que tipo de métodos faz(em) além desses? Como é que os aprendeu e porquê?
- Qual o número de profissionais existentes na sua oficina e quais as suas tarefas?
- Porque decidiu trabalhar nesta área/criar esta oficina? Negócio de família? Paixão?
- Que tipo de ferramentas e/ou materiais utiliza(m) nas suas tarefas?
- De onde vem/compra todo o material que utiliza(m)?
- Qual a sua/vossa posição quanto à sustentabilidade deste ofício?
- Já deu/estaria interessado(a) em dar formação sobre os seus conhecimentos?

As entrevistas foram gravadas em suporte áudio, cujas transcrições podem ser consultadas no apêndice nº2 deste documento.





**ANA &**  
Encadernaçã  
Rua do Sol, 80—Tele

## 1. ANA & CARVALHO, ENCADERNAÇÃO E TIPOGRAFIA

---

Na Rua do Sol, situa-se uma pequena oficina de encadernação que sobrevive somente pelas mãos de António Miguel Carvalho<sup>60</sup>, na oficina ‘Ana & Carvalho, Encadernação e Tipografia Ltd’. Aqui é onde ganha forma a maioria das breves necessidades de projetos de alunos das faculdades próximas, de instituições religiosas da freguesia e de pequenas editoras. A sua história é facilmente relatada a todas as pessoas que frequentemente requerem os seus serviços pois, trata-se de uma pessoa aberta que se predispõe a partilhar o seu percurso e conhecimentos.

Apesar de ter insistido que o seu sonho seria trabalhar na área da eletricidade, iniciou a sua actividade no ramo da encadernação ainda com 12 anos, por indicação de um amigo de um familiar, por ter conhecimento de que havia falta de funcionários naquela determinada empresa. O senhor António Carvalho acabou por permanecer na empresa e contou-nos que demorou dezenas de anos até aprender todas as vertentes da encadernação. Existia um processo de evolução profissional, onde os aprendizes começavam por manter as oficinas sempre limpas e a dobrar papel. Só passado cinco anos é que começam a ver livros a formarem-se e só muito mais tarde puderam conhecer o espaço exclusivo da decoração de livros, onde, por exemplo, douravam os livros.

Este viu a empresa a ser dominada pelas encadernações simples, a perder força por não ter evoluído com os

FIG. 60 Pormenor de um envelope do estacionário da empresa.

60 Conhecido por ‘Senhor Carvalho’. Quando os alunos da FBAUP necessitam deste tipo de serviço especializado recorrem, normalmente, a esta oficina.

processos mecânicos e, ao mesmo tempo, os seus colegas não se aplicavam com a mesma dedicação que ele. A sua ambição pela eletricidade nunca chegou a ganhar vida, tendo sido substituída com o amor pelo ofício da encadernação, no qual gastou muita dedicação e tempo para dominar. Esta proximidade construída levou-o a desistir da empresa, que ainda ajudou a manter por mais tempo e abriu a sua própria oficina para poder continuar a exercer o ofício que desde sempre fez até que não o possa mais. A história deste profissional pode ser conhecida com mais pormenor no apêndice 2.1, onde se encontra a entrevista realizada, transcrita em texto.

Aqui, o trabalho elaborado foca na rapidez e no baixo custo. Muitas das vezes, o material que reveste as capas são entregues pelo cliente conforme o que este pretende ou, então, o encadernador desenvolve a típica capa toda forrada com cobertura sintética, das que possui em *stock* na oficina, com o título impresso a dourado ou prateado.

Em termos de técnicas de costura, prefere serrotar os cadernos e aplicar a costura simples (VER FIG. 61), onde utiliza sempre uma linha com base de poliéster por considerar mais flexível.

FIG. 61 Esquema da 'costura simples'. Adaptação de esquema de 'costura sobre fitas' de uma folha auxiliar para o ensino de diferentes técnicas de costura na oficina de encadernação do departamento *Nahakunst* da EKA.

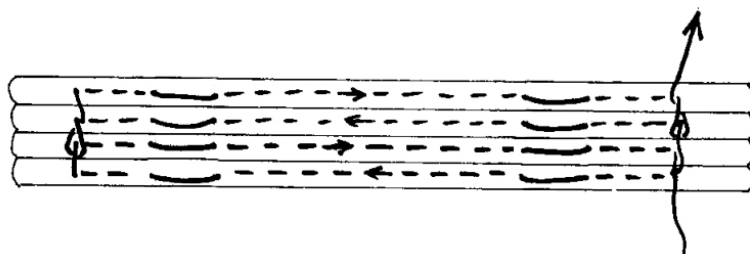




FIG. 62 Sr, Miguel Carvalho a agregar e a embrulhar os livros finalizados de uma encomenda para a pequena editora 'Corpus'.

FIG. 63 Os diferentes  
fitilhos disponíveis na  
oficina.



FIG. 64 Caixa com  
vários motivos soltos em  
ferro.



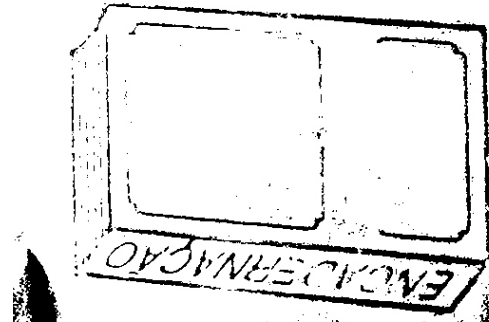




FIG. 65 Zona de colagem, recipiente com a mistura de cola.



FIG. 66 Máquina de encaixe, onde são executados os seguintes passos: serrotar e encaixe.



ENCADERNAC

OLIVEIR

DE: ANTÔNIO SOUSA OLIV

## 2. ANTÓNIO SOUSA OLIVEIRA HERDEIROS

---

Na Rua do Pinheiro, uma pequena e estreita rua nos arredores da Trindade, no Porto, encontramos uma pequena oficina de três irmãos, a António Sousa Oliveira Herdeiros. Esta oficina foi fundada pelo falecido António Oliveira na Rua das Cepas e foi transferida para a Rua Pinheiro, após a revolução de 25 de Abril de 1974.

Todos os oito filhos ajudavam o pai nos seus trabalhos desde muito novos e só os três que, neste momento, trabalham são os que continuaram o negócio. Este é então constituído por João Oliveira, José Oliveira e Maria Augusta Oliveira que dividem as tarefas entre eles. Os dois irmãos desenvolvem as capas e a douração quando a irmã se dedica à costura.

Antigamente, a oficina só trabalhava para editoras e livrarias, não existindo o serviço a balcão onde atendem clientes particulares. Desenvolviam muitas encadernações para editoras quando existia o sistema de venda de secções de livros e quando os clientes obtinham todas as secções mandavam para as editoras ou para as livrarias e estas possuíam acordos com oficinas de encadernadores para juntar tudo num só livro. Contudo, este sistema deixou de existir e a solução que arranjaram para continuar a ter clientes foi a de abrir o balcão para pessoas particulares e responder aos seus pedidos individuais.

Quando entramos no estabelecimento, encontramos várias prateleiras com exemplos de trabalhos que desenvolveram e, num aspecto geral, encontram-se repletas de livros encadernados à moda antiga, de coberturas

FIG. 67 Pormenor da placa exterior que indica o local da oficina de encadernação.

em cores básicas e com impressões a dourados. Antes produziam mais encadernações em pele, requisitadas por clientes que assim o preferiam, contudo com o decair da procura por boas encadernações, este material caiu em desuso. Neste momento, produzem encadernações em coberturas sintéticas semelhantes à pele em aparência e as impressões a dourado simples.

Continuam a cobrar conforme a mesma tabela de preços que fora elaborada com o fundador. Os três irmãos estão treinados a produzir centenas de obras num só dia mas, sendo as tarefas distribuídas, conseguem aplicar algum rigor no trabalho executado.

FIG. 68 Área do balcão de recepção aos clientes, com várias estantes de exemplares de livros produzidos na oficina.

FIG. 69 José Oliveira, encadernador e dourador.

FIG. 70 João Oliveira, encadernador e dourador.



FIG. 71 Maria Augusta Oliveira, costureira.



FIG. 72 Zona de livros finalizados, todos encadernados com cobertura sintética e decorados com frisos e tipografia impressos a dourado.



FIG. 73 Área de arrumos para as várias ferramentas.



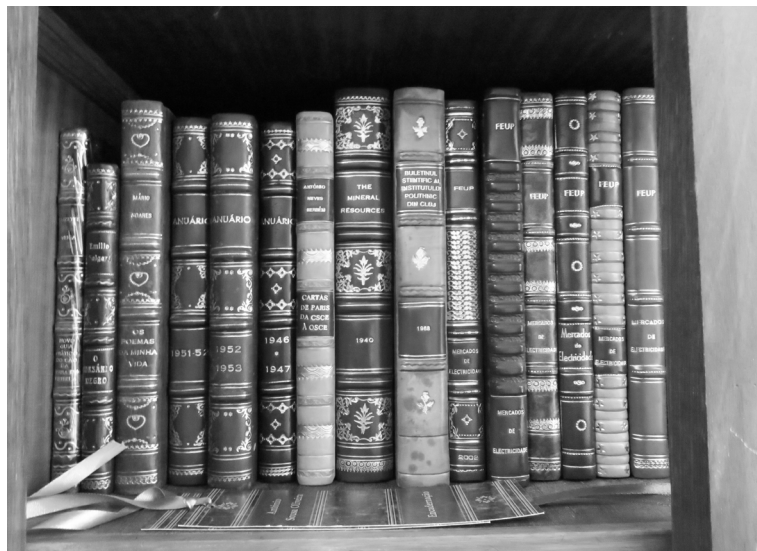


FIG. 74 Prateleira com vários livros encadernados na oficina. Todos apresentam cobertura inteira em sintéticos ou em pele e decoração de impressões douradas de vários tipos de ferros e conjugações.

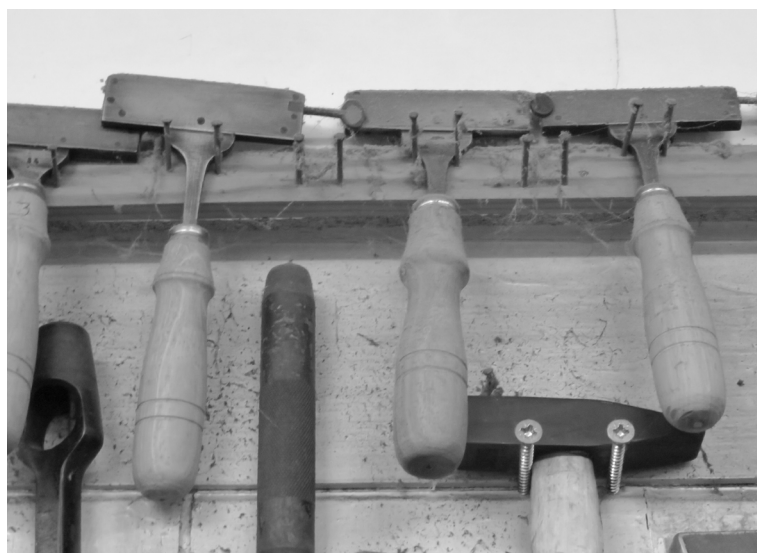


FIG. 75 Compondedores, objeto usado para colocar os tipos conjugados e realizar impressões manuais sobre a lombada ou as pastas dos livros.



### 3. IMPRENSA PORTUGUESA

---

Na Rua Formosa, era possível encontrar uma oficina de encadernação chamada Manuel Ferreira & Silva, com uma recepção fechada e separada do resto da oficina, existindo uma espécie de mistério em relação ao que poderia estar a acontecer por de trás de tudo. Neste espaço, além do livro encadernado, também faziam estojos, ementas e restauravam livros a particulares e a empresas. Esta empresa foi co-fundada por Domingos Silva e Manuel Ferreira e mais tarde passou a ser só do primeiro que, entretanto, formou dois polos, esse no Porto e outro em Mindelo, dominado de Imprensa Portuguesa.

Contudo, este ano, esta parte dedicada a prática da encadernação mais manual, passou para o município da Lavra por questões logísticas e económicas, juntando-se à parte mais comercial da empresa, a Imprensa Portuguesa, onde desenvolvem livros de uma forma mais mecanizada e seriada. Desta forma, é possível conjugar as duas faces mais facilmente quando necessário. Além disso, não sentiam qualquer vantagem em ter o espaço situado no centro da cidade do Porto pois, na verdade, o lucro não era suficiente para se auto-sustentar e existia dificuldade em coordenar projetos entre os dois pólos.

Este negócio de família distingue-se das outras empresas de encadernação aqui mencionadas em termos de dimensão, pela inclusão de máquinas industriais de costurar, de dourar e de encapar e, ainda por empregar e formar novos funcionários, muitos deles sem qualquer experiência na área.

FIG. 76 Logomarca da Imprensa Portuguesa

Durante a entrevista com Cristina Inácio, neta do senhor Domingos Silva, foram nos mostradas diferentes soluções de encadernação conforme as situações. Assim, conseguimos perceber que neste caso existe algum tipo de flexibilidade e criatividade no tipo de materiais e técnicas aplicados e tentam sempre pensar no livro e em novas formas de o fazer funcionar. Acreditam serem dos poucos com a capacidade de oferecer um serviço personalizado de alta qualidade e com uma certa rapidez. É possível perceber o orgulho de Cristina Inácio perante os resultados da empresa em que trabalha, criada pelo trabalho árduo do seu avô, na entrevista transcrita no apêndice 2.3.

No caso da Imprensa Portuguesa, já a poderemos classificar de uma *commercial bindery*, pois a maioria dos trabalhos são produzidos com recurso a máquinas industriais e capazes de produzir em grandes quantidades. Todavia, estes também oferecem um trabalho mais dedicado à encadernação manual numa secção separada que, ao mesmo tempo, apoia o trabalho mecanizado ou vice-versa. Adicionaram a opção mecanizada pelo facto de esta ser mais lucrativa e sustentável em relação à encadernação individualizada.

FIG. 77 Livro encadernado pelo senhor Domingos Silva com os cortes dourados, polidos e grofados com diferentes motivos florais.





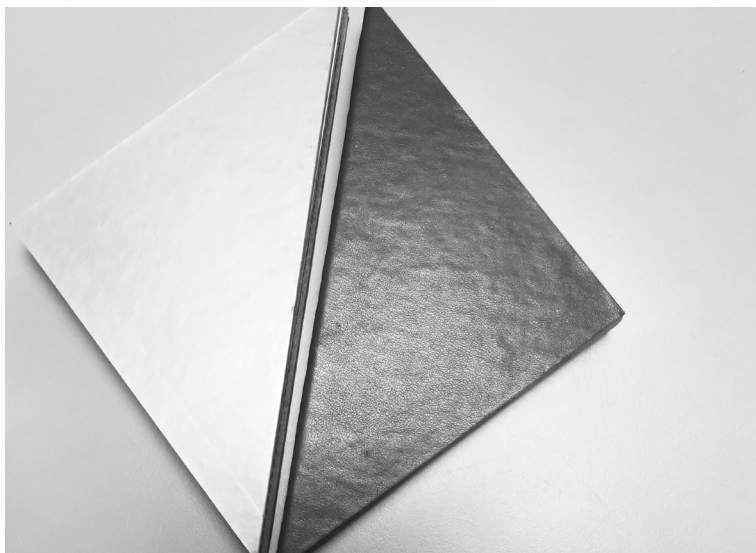


FIG. 78

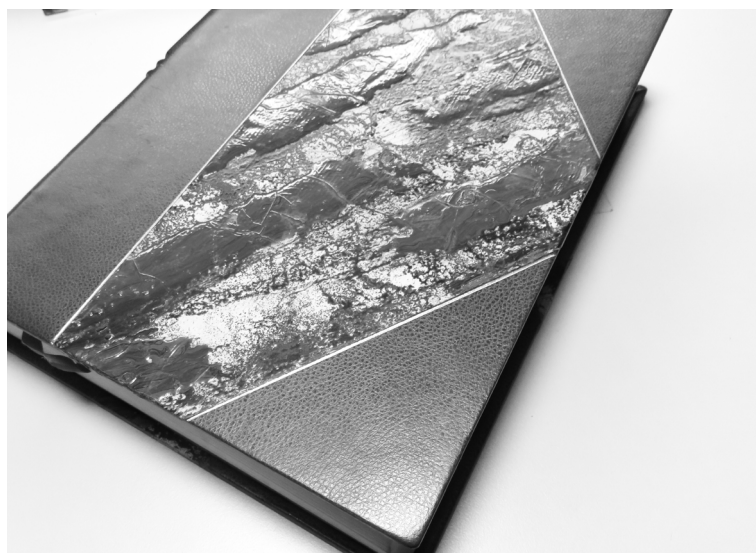
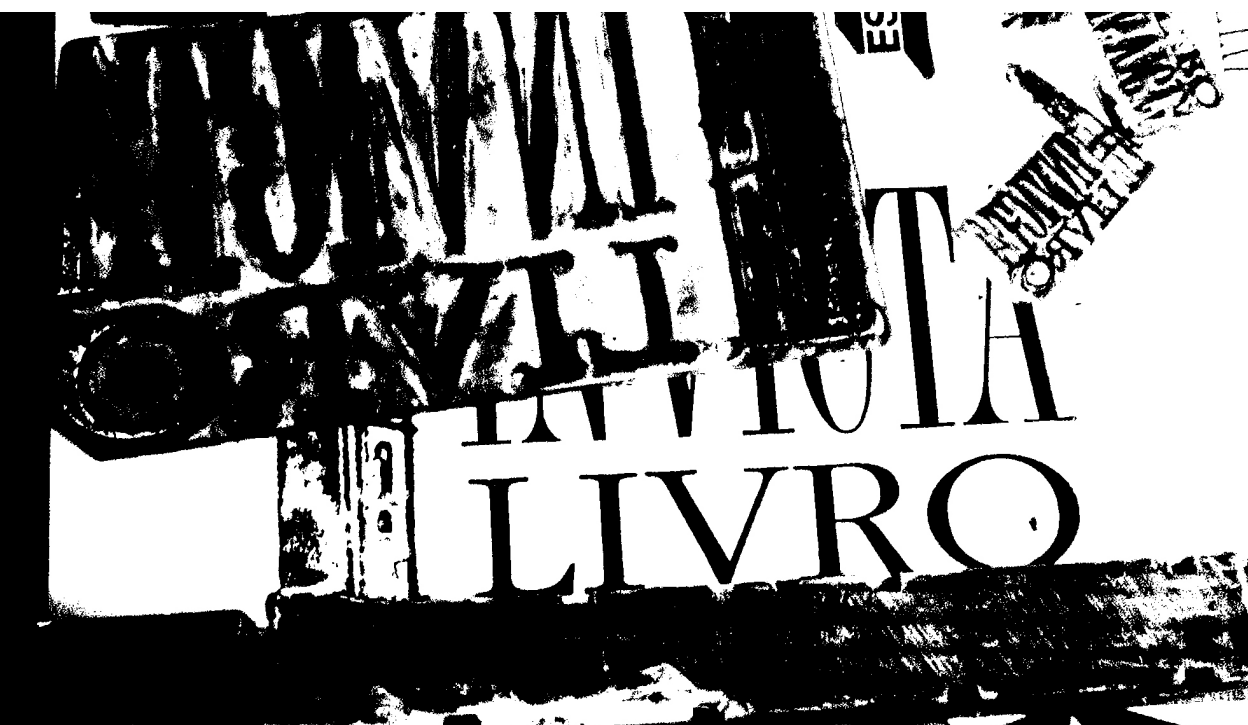


FIG. 79 Encadernação  
meia amadora de  
Domingos Silva, em pele  
e papel pintado pelo  
mesmo.



#### 4. INVICTA LIVRO

---

Na Praça da República, podemos descobrir sob um toldo azul escuro, a oficina Invicta Livro, gerida pelo senhor engenheiro José Mário de Pinho Santos. Em exposição, encontramos um grande armário repleto de livros de encadernações simples às mais complexas, apresentando decorações de embutidos em pele de diferentes cores, sendo esta a particularidade mais especial das encadernações desenvolvidas por esta empresa (VER PÁGINAS SEGUINTES). Não foi possível fazer uma entrevista completa, mas foi possível visitar, fotografar o espaço e conversar com os trabalhadores da oficina de forma a conhecer as suas dimensões e funcionamento.

No processo de trabalho, tem a particularidade de o trabalho estar dividido pelos diferentes trabalhadores e respetivas tarefas. Existem as secções de costura, de encadernação, de brochuras e de douração. Na secção de costura é só constituída por mulheres e é onde também fazem o desmanche e restauro de folhas; as brochuras são finalizadas também por uma funcionária; na encadernação e na douração são funcionários masculinos, existindo uma pessoa para desenvolver os dourados à mão e outra para produzir as impressões no balancé. Todo o material de douração e as gravuras estão organizados por séculos numa estante (FIG. 87) ou por projetos nas diversas gavetas. O resto do material utilizado para encadernação e decoração está todo disposto nas respetivas prateleiras; e até o material menos utilizados, como papéis ou telas, estão todos organizados e rotulados em prateleiras.

FIG. 80 Pormenor de gravura com a marca da Invicta Livro e a sua respetiva impressão.



FIG. 81 Exemplar de capa de um livro encadernado na Invicta Livro. Imagem fornecida pela empresa. Coleções Comemorativas, *O quarto dia* de Miguel Torga, impressão a dourado, mosaico e incorporação de gravura.

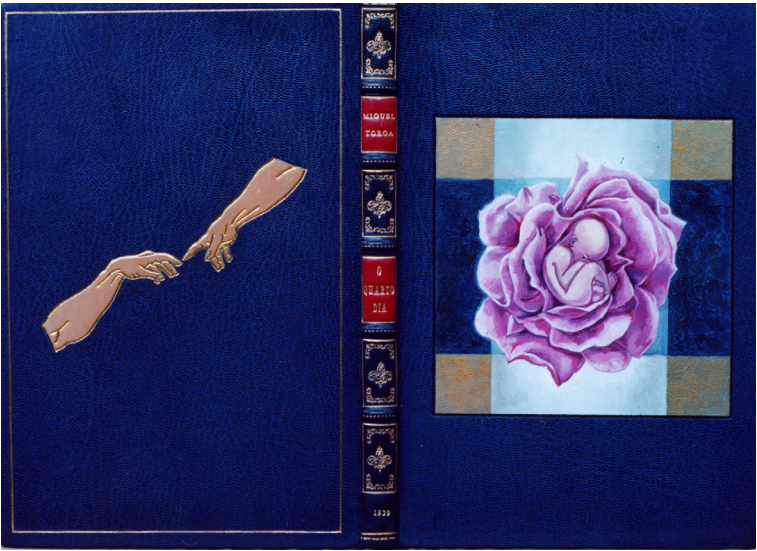


fig. 82 Exemplar de capa de um livro encadernado na Invicta Livro. Imagem fornecida pela empresa. Coleções Comemorativas, *A cidade e as serras* de Eça de Queiroz, impressão a dourado e mosaico.

FIG. 83 Exemplar de capa de um livro encadernado na Invicta Livro. Imagem fornecida pela empresa. Coleções Comemorativas, *Catálogo de Aves de Portugal* de D. Carlos de Bragança, impressão a dourado, mosaico e incorporação de gravura.







FIG. 84 Exemplar de capa de um livro encadernado na Invicta Livro. Imagem fornecida pela empresa. Coleção Modernismo, impressão a dourado

FIG.85 Exemplar de capa de um livro encadernado na Invicta Livro. Imagem fornecida pela empresa. Coleção Modernismo, Frei Luís de Sousa, impressão a dourado e mosaico.

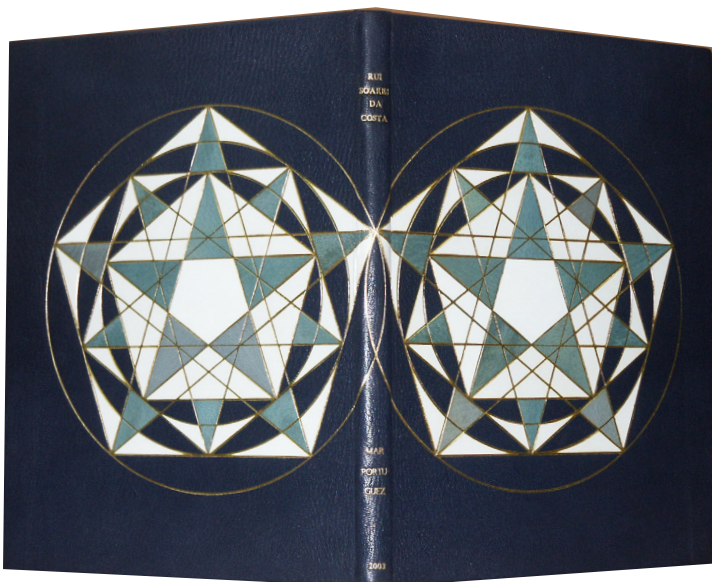
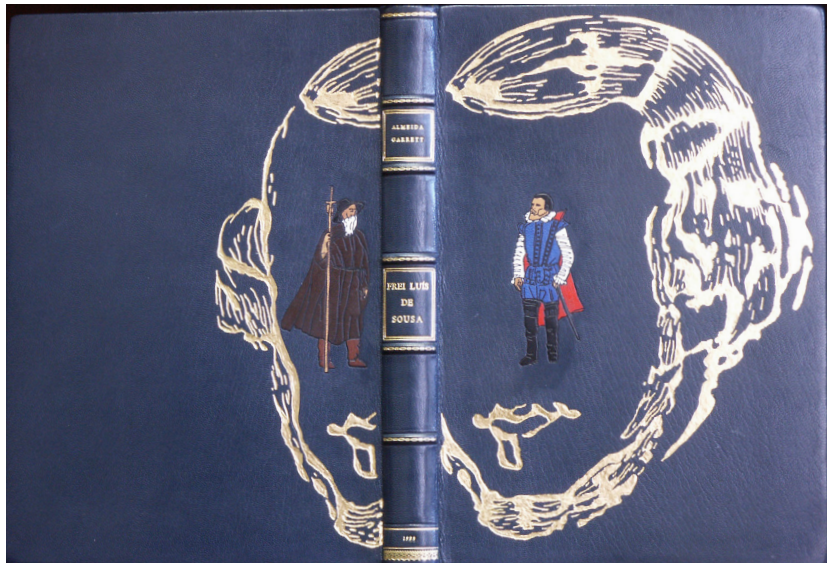


FIG.86 Exemplar de capa de um livro encadernado na Invicta Livro. Imagem fornecida pela empresa. Coleção Modernismo, Mensagem de Fernando Pessoa, impressão a dourado e mosaico.



FIG.87 Página seguinte:  
Armário com vários  
diferentes ferros de  
dourar dispostos  
conforme a sua tipologia,  
estilo ou século que  
corresponde.

Dão mais ênfase à divulgação de projetos personalizados desenvolvidos na oficina com um caráter mais elaborado em termos técnicos e de decorações aplicadas, como é o caso de embutidos combinados com dourados mais complexos. Contudo, a maioria dos trabalhos desenvolvidos são encadernações simples, como inteiras ou meias-encadernações, com materiais baratos, coberturas sintéticas e papéis industriais. O miolo e a capa são, normalmente, produzidos em separados e depois unidos posteriormente.

À conversa com o senhor engenheiro José Santos, este transmitiu que este tipo negócio não é lucrativo mas sim, sustentável. Admite que abriu o espaço e que ainda o mantém por amor pela arte da encadernação e decoração de livros.

FIG.88 Vários  
miolos preparados  
para serem unidos à  
capa. A lombada é  
arredondada e reforçada  
com papel. São colocados  
requifes já pré-fabricados.





FIG.89 Área onde os livros são desmanchados e restaurados.



FIG.90 Algumas ferramentas de corte utilizadas na oficina.





FIG.91 Área de douração manual.



FIG.92 Várias rodas de douração disponíveis na oficina.





## 5. ARQUIVO MUNICIPAL DE FELGUEIRAS

Além de entrevistar alguns profissionais na área de encadernação e restauração de livros na cidade do Porto, foi pertinente entrevistar uma entidade noutra região para perceber se existem influências ou direções diferentes entre as duas localizações. Por isso, foi estudado a Oficina de Conservação e Restauro do Arquivo Municipal da Câmara Municipal de Felgueiras, onde oferecem serviços de conservação e restauro de documentos gráficos, de encadernação manual e de acomodação de documentos para várias entidades, público e privadas.

‘A Oficina de Conservação e Restauro de Documentos Gráficos de Felgueiras é um projeto resultante de um trabalho de parceria entre a Câmara Municipal de Felgueiras e a Ader-Sousa – Associação de Desenvolvimento Rural das Terras do Sousa e a Escola Profissional de Felgueiras’. A Câmara Municipal de Felgueiras procurou iniciar um projeto com os objetivos de: ‘dar resposta às bibliotecas e arquivos detentores de documentos que necessitassem de ser restaurados e, ainda, formar técnicos na área da conservação e restauro de documentos gráficos’.<sup>61</sup> Para tal, em 1993 foi aberto um curso de Técnicos Auxiliares de Conservação e Restauro de Documentos Gráficos, Nível III, organizado pela Escola Profissional de Felgueiras e financiada pela Ader-Sousa. Na conclusão do curso, foram seleccionados dois dos formandos que mostraram mais perícia para integrarem

FIG.93 Pormenor de materiais da oficina que possuem a etiqueta da Câmara Municipal de Felgueiras.

61 CÂMARA MUNICIPAL DE FELGUEIRAS — *Arquivo Municipal* (em linha). In *Câmara Municipal de Felgueiras*, 2016. [Consult.: 4 de Setembro de 2016] Disponível em WWW: <<http://www.cm-felgueiras.pt/pt/arquivo-municipal-de-felgueiras>>

a Oficina. Para aprofundar os conhecimentos destes dois técnicos, a Escola Profissional de Felgueiras e Ader-Sousa promoveram uma Ação de Formação Avançada que decorreu em Lisboa, para formação prática de várias horas entre a Fundação Ricardo Espírito Santo, o Instituto de Figueiredo, a Biblioteca Nacional, o Arquivo Municipal de Lisboa e várias outras palestras, colóquios e formações esporádicas (APÊNDICE N.º 2.4.).

A equipa responsável por este espaço é constituída pela técnica superior de arquivo, Manuela Lobo Melo, e dois assistentes técnicos de conservação e restauro, Dinis Lemos e Filipe Alves. ‘Nos primeiros tempos, após uma ação de divulgação junto de instituições públicas dos serviços prestados pela Oficina, esta conseguiu captar o interesse de bibliotecas e museus e de alguns particulares, para os quais efetuou serviços de conservação e restauro’.<sup>62</sup> Possuem protocolos com o município de Viana do Castelo e Torres Vedras, dos quais recebem todos os tipos de obras para restaurar e encadernar.

A diferença principal entre os técnicos desta oficina em relação aos artesãos nas oficinas particulares do Porto, está no tipo de formação. Estes obtiveram formação especializada na conservação e restauro de documentos organizada por diferentes entidades a nível nacional enquanto que, nos contextos referidos anteriormente o conhecimento em encadernação era, normalmente, obtido num contexto oficial de mestre para aprendiz.

Outras diferenças encontraram-se no método e no propósito do trabalho. Nesta oficina, é rara a produção de encadernações novas, estando mais focada no restauro de documentos, na tentativa de tratar os problemas de degradação que estes apresentam e devolvê-los à sua aparência original (FIG. 94).

62 CÂMARA MUNICIPAL DE FELGUEIRAS — *Arquivo Municipal* (em linha). In *Câmara Municipal de Felgueiras*, 2016. [Consult.: 4 de Setembro de 2016] Disponível em WWW: <<http://www.cm-felgueiras.pt/pt/arquivo-municipal-de-felgueiras>>

Num sentido de rigor, produzem encadernações com costuras sobre cordas quando os originais apresentam nervos salientes e não optam pelos nervos falsos. Quando se trata de uma encadernação sem nervos utilizam uma costura sobre barbantes finos. São capazes de copiar as encadernações que lhes são pedidas para restaurar, desde das do tipo ‘ataca’ em pergaminho a inteiras em pele, sempre com a procura de fazerem o mais fiel possível. Os materiais aplicados são também os mais semelhantes aos originais, a pele terá de ter as mesmas cores e decorações assim como o papel. Havendo presença de papel marmorizado, os técnicos produzirão esse papel manualmente<sup>63</sup> (FIG. 99).

FIG.94 Folhas de um jornal antigo que foram reparadas e se encontram em fase de secagem.

63 A técnica de marmorização de papel que aplicam foi adquirida durante a formação avançada na Fundação Ricardo Espírito Santo. Aqui, é ensinada com a utilização de tintas à base de óleo.





FIG.95 Faca e coxim para a manipulação das folhas de ouro verdadeiro.

FIG.96 O técnico Filipe Alves a fazer uma demonstração de como é feito o desbaste da pele com uma chifra sobre uma pedra de mármore.



FIG.97 Panela elétrica onde é derretido o grude em banho maria. Fogão que usam para aquecer os ferros para dourar.



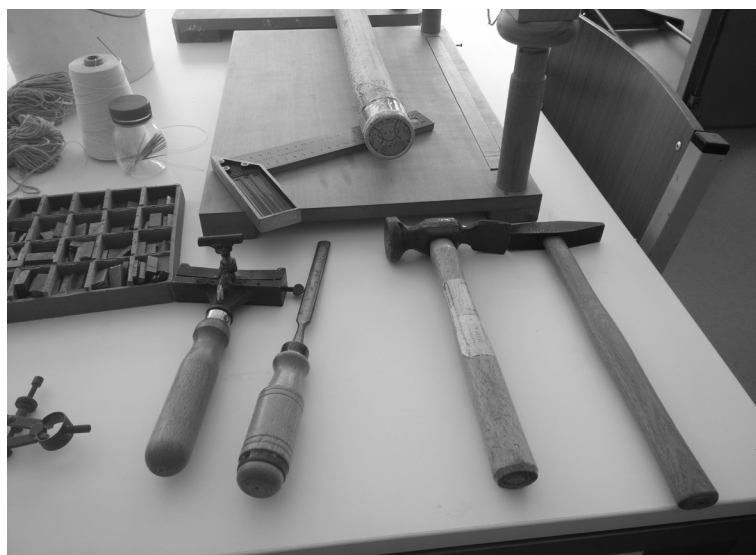
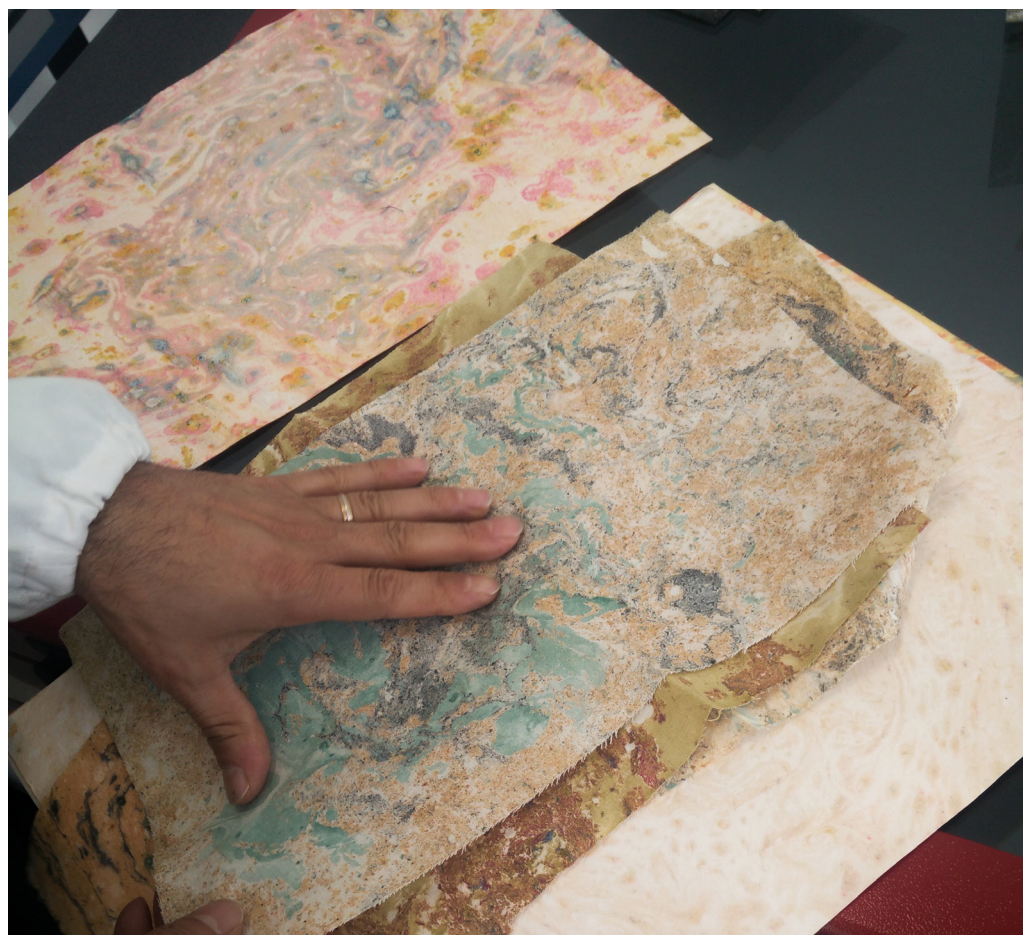


FIG.98 Algumas ferramentas disponíveis na oficina de restauro.

FIG.99 Filipe Alves a mostrar exemplos de papéis marmorizados por ele e pelo colega Dinis Lemos.





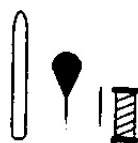


GUIA VISUAL DE APOIO

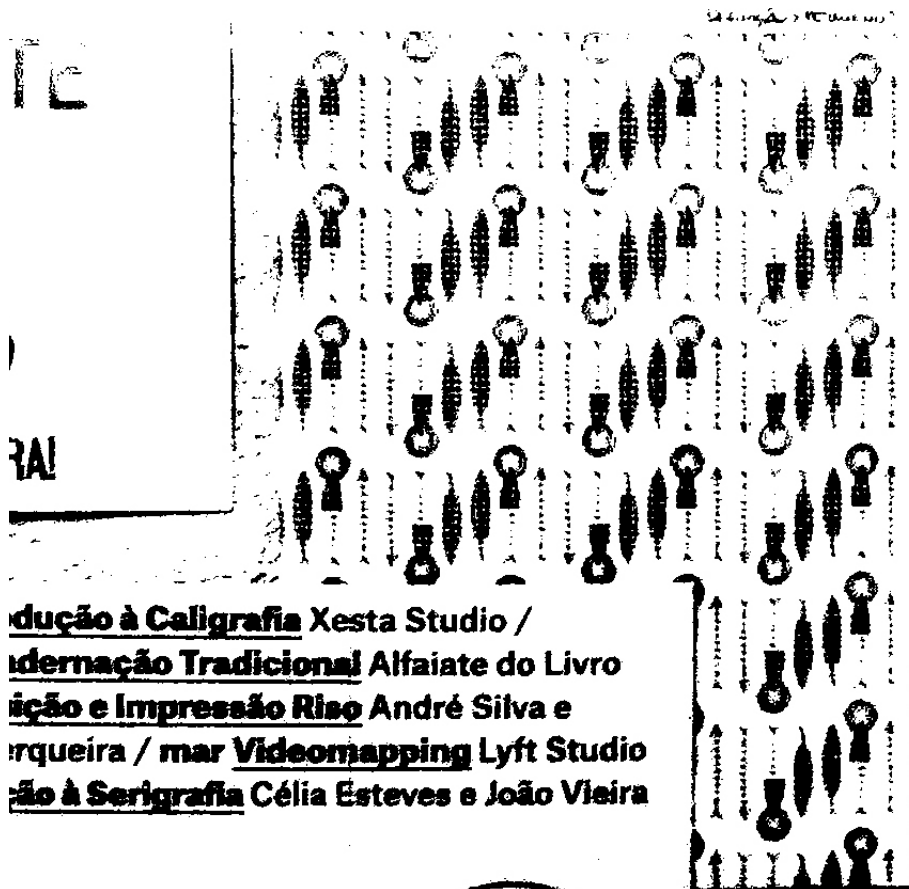
# WORKSHOP DE ENCADERNAÇÃO

COSTURA JAPONESA E HARMÔNIOS RECADERNAVEIS

14 DE MARÇO 2013



O ALFIAITE DO LIVRO NA CDU



dução à Caligrafia Xesta Studio /  
ndenação Tradicional Alfaiate do Livro  
ição e Impressão Riso André Silva e  
rqueira / mar Videomapping Lyft Studio  
ção à Serigrafia Célia Esteves e João Vieira

## 6. ALFAIATE DO LIVRO

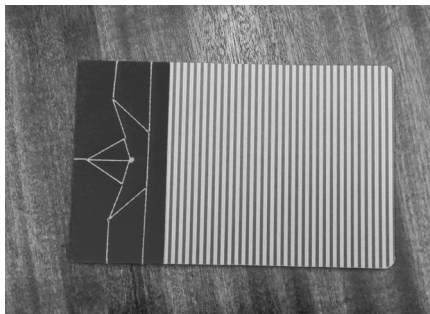
A encadernação manual permite ao designer traçar novos trilhos e ao mesmo tempo desenvolver alternativas de mercado estimulantes do ponto de vista criativo. Num contexto profissional de crescente precarização, criar uma oficina de encadernação poderá permitir uma independência e deste modo, perseguir projectos nos quais a valorização do fazer —o manual, o artesanal— podem-se manter intactos. Por essa razão, podemos encontrar o rumo pela encadernação manual da parte dos mais jovens designers, através de projetos como o do Alfiate do Livro.

Este trata-se de um estúdio de encadernação manual, tendo como base o trabalho de encomenda e possibilidade de personalização<sup>64</sup>, fundado por Catarina Azevedo, licenciada em Design de Comunicação pela FBAUP. Apareceu pela paixão no ofício contudo, não aconteceu através de uma formação sistemática mas por auto-aprendizagem através de ferramentas como livros e plataformas online.

Contudo, isto é relativamente comum entre os novos aspirantes a encadernadores pelo facto de preferirem aprender de forma livre ou mesmo, por não existir nem nunca ter existido um contexto formativo estruturado nesta área, em Portugal, que não seja só inclinado para o restauro de livros ou encadernação tradicional. A Catarina referiu, durante a

FIG.100 Pormenor de uma das paredes do atelier.

FIG.101 Exemplo de uma encadernação japonesa.



64 Catarina Azevedo, *Alfiate do Livro* (Em linha). LinkedIn, 2016. [Consult.: 17 de setembro de 2016]. Disponível em WWW: <<https://www.linkedin.com/in/catarina-azevedo-alfaiate-do-livro-653b1879>>



FIG.102 Algumas ferramentas utilizadas pela Catarina Azevedo.



FIG.103 Encadernações copta.



FIG.104 Prateleira com vários trabalhos de encadernação.

nossa entrevista (APÊNDICE Nº2.5), que tentou abordar os mestres de encadernação, tanto no Porto como em Londres, se aceitariam que ela estagiasse nas suas oficinas, do que não obteve qualquer receptividade.

A designer e encadernadora também participa como formadora em workshops ou cursos esporádicos em parceria com outras entidades, como aconteceu no curso de Formação Continua da FBAUP intitulado de ‘Investigação Visual: Ilustração e Design’, em parceria com Karen Lacroix<sup>65</sup> e Hugo Moura<sup>66</sup>, onde abordou a componente de encadernação manual. O tipo de formação, da Catarina Azevedo, é essencialmente técnico onde, normalmente, expõe as técnicas de encadernação que domina: a japonesa, a copta e a simples tradicional.

Tal como a Catarina Azevedo, descobrimos duas jovens que produzem trabalhos de encadernação que, infelizmente, não tivemos a possibilidade de visitar e entrevistar. Em comum, estas possuem um percurso formativo semelhante—ligado ao design— e tiram o

65 ‘Ilustradora, designer e editora, dividindo a sua atividade entre Londres e o Porto. É professora de narrativas visuais na Richmond University e trabalha para um grupo eclético de clientes tais como a English Touring Opera, Signum Records, Bright Ivy e o Bishopsgate Institute. Após terminar o mestrado em Comunicação Visual no Royal College of Art, fundou a Uncanny Editions, uma editora e estúdio de ilustração que explora diferentes modos de publicação enquanto prática.’ FBAUP Formação Continua — *Investigação Visual: Ilustração e Design* [em linha]. FBAUP Formação Continua, 2016. [Consult.: 23 de setembro de 2016]. Disponível em WWW: <<https://fbaupformacaocontinua.wordpress.com/2015/11/06/investigacao-visual-ilustracao-e-desin/>>

66 ‘Professor assistente na ESAD. Diretor de arte e designer no estúdio de design gráfico Xesta Studio, membro integrante/residente no projeto We Came From Space, fez várias colaborações com Atelier Martino & Jaña.’ FBAUP Formação Continua, 2016. [Consult.: 23 de setembro de 2016]. Disponível em WWW: <<https://fbaupformacaocontinua.wordpress.com/2015/11/06/investigacao-visual-ilustracao-e-desin/>>

proveito do conhecimento prático em encadernação manual como ferramenta para os seus projetos independentes, onde conseguem produzir resultados alternativos ao mercado atual que possui uma exigência de contínua oferta de produtos diferenciados.

Um projeto ascendente é o *HUSK*<sup>67</sup> que, em parceria com algumas marcas de moda, produz cadernos únicos, todos encadernados à mão. Na essência, produz miolos semelhantes em técnica, onde explora diferentes formas de expôr a costura na lombada, que depois são colados só na parte de trás a um material mais resistente, normalmente couro com aplicação de outro material com diferentes texturas ou motivos decorativos.

E por fim, conhecemos também o trabalho da encadernadora Sílvia Pontes<sup>68</sup> que produz projetos manuais personalizados, também em parceria com outras entidades, especialmente na criação de produtos ligados à produção fotográfica.

67 Projeto de Inês Morgado Gonçalves, licenciada em Artes Plásticas e mestre em Design da Imagem, pela FBAUP. *HUSK: Your feelings* (em linha). [Consult.: 17 de setembro de 2016]. Disponível em WWW: <<http://husk.pt/>>

68 'A minha formação começou por incidir nas áreas do desenho técnico e expressivo. Mais tarde, adquiri alguma bagagem em Design de Moda na Academia de Moda do Porto. Sempre vocacionada para as áreas criativas, decidi aventurar-me nesta arte e ofício em 2003, confrontada com a escassa oferta alternativa à produção em série.' *Sílvia Pontes: encadernação personalizada* (em linha). [Consult.: 17 de setembro de 2016]. Disponível em WWW: <<http://www.silviapontes.com/>>





## 7. FORMAÇÕES EM ENCADERNAÇÃO E DECORAÇÃO DE LIVROS

---

A prática da encadernação é pouco tratada em contexto académico português, quando que esta poderia oferecer, na verdade, a hipótese de obter estratégias e modelos baseados nos processos oficinais, a formandos em várias áreas. Assim, era-nos permitido entender como trabalhar a partir de uma tradição recuperada num contexto de design editorial, sabendo que esta arte, em Portugal, está vinculada aos ofícios e não a uma tradição das artes.

Não é possível ao designer editorial uma atividade permanente nem um conhecimento aprofundado sobre as técnicas de encadernação pois, isso poderia ser insensato. O saber aprofundado sobre este ofício exige uma presença e uma prática constante, que acabaria por o distrair da sua atividade principal — a de criar objetos de comunicação. A questão é que este só ganharia se reforçasse o seu entendimento e os seus conhecimentos sobre as hipóteses de construção e decoração do livro, tendo a encadernação manual como uma ferramenta. Só um contato mais direto com a origem artesanal do livro e o que estas traduzem na produção gráfica, poderão proporcionar novos horizontes de como idealizar um objeto editorial de uma forma mais material. Mas, como seria possível esta aproximação entre este ofício e o design?

Em termos de formação, a única partilha acessível que atualmente existe sobre execução de técnicas de encadernação é através de workshops organizados por instituições, por uma série de pequenas organizações ou, de forma esporádica, por pessoas mais novas. Já no caso dos encadernadores especializados na área, com a sua própria

FIG.105 Pormenor de vários livros encadernados durante o workshop 'Oficinas de Encadernação Manual para Adultos'.

oficina, limitam o seu trabalho a técnicas mais tradicionais, não transmitindo disponibilidade em compreender outras técnicas que poderão suscitar curiosidade a outros e/ou não se encontram dispostos a partilhar os seus conhecimentos sem algum tipo de apreensão.

Entre instituições, cruzamo-nos com algumas ofertas de workshops em encadernação manual. Uma delas, na qual participamos, foram as Oficinas de Encadernação Manual para Adultos, organizadas pelo Museu Nacional da Imprensa, no Porto, e conduzidas pelo tipógrafo e encadernador da instituição, Álvaro Pedreira. Onde são ensinadas a encadernação em capa mole e a encadernação em capa dura, ambas com uma costura simples cruzada. Entretanto, procuraram organizar novos conjuntos de sessões, onde incluíram modalidades que pudessem ajudar a decorar os livros desenvolvidos, como a marmorização de papel ou tingimento de tecido.

Outro caso, é o da Escola Superior de Artes Decorativas, pertencente à Fundação Ricardo Espírito Santo, situada em Lisboa, que possui um curso superior dedicado à Conservação e Restauro, onde é abordado o restauro de documentos gráficos e a encadernação. Além disso, a fundação oferece várias sessões de workshops, às quartas-feiras, dedicadas ao papel marmoreado e à gravação em pele.<sup>69</sup>

Ainda em Lisboa, a associação Oficina do Cego, dedicada à aplicação e partilha de conhecimentos de técnicas de impressão e que propõe ‘defender e promover a edição autoral de pendor gráfico’<sup>70</sup>, também possui ofertas regulares de cursos que introduzem técnicas de encadernação, no espírito da auto-edição em que o autor executa todas as fases da publicação.

69 *Fundação Ricardo Espírito Santo* (em linha). Fundação Ricardo Espírito Santo, 2016. [Consult.: 23 de setembro de 2016]. Disponível em WWW: < <http://www.fress.pt/> >

70 *Formação* (em linha) Oficina do Cego, 2016. [Consult.: 27 de setembro de 2016]. Disponível em WWW: defender e promover a edição autoral de pendor gráfico

Na FBAUP, podemos verificar alguns workshops que são conduzidos por artistas de vários contextos e que se focam na questão da encadernação manual. Um dos primeiros em torno deste tema, foi em abril de 2012, no workshop de ‘Técnicas de Encadernação’ com formação de Jim Butler<sup>71</sup>, onde foram abordados três métodos de costura — em formato de panfleto, em concertina e, para livros maiores, dividido em várias secções de cadernos — e como estas poderiam ser cobertas com uma capa dura.

Em maio de 2014, o projeto de investigação ‘KRAFT’<sup>72</sup>, sobre o livro de artista, incluiu no seu programa a ‘Oficina de paginação + encadernação’ que tivera como instrutores Dário Cannatà<sup>73</sup> e Fernando Sebastião. Aqui, os participantes foram introduzidos a algumas noções de paginação em *InDesign* e foram feitos dois exercícios de encadernação, com dois diferentes métodos de costura: ‘simples’ e ‘à portuguesa’ (sobre cordas); e duas formas de formação de capa: mole e dura.

A março de 2015, o professor e artista em encadernação e arte do couro de Tallinn, Lennart Mänd, trouxe os seus conhecimentos em encadernação criativa e tradicionais e, ainda, sobre decoração em pele. Sob o programa Pure

71 ‘JIM BUTLER (Seamus de Buiteir) was born in Dublin and lives in Cambridge where he runs the B.A. in Illustration & Animation at Cambridge School of Art, Anglia Ruskin University. Since completing an M.A. in Communication Design at Manchester Metropolitan University in 2001, he has combined his own practice, centered on drawing, printmaking and artist’s books, with university teaching. His work has been exhibited widely in galleries in the UK, Ireland, France, Belgium, Holland, Portugal, Mexico and the USA, while his commissioned illustration work has included clients such as Adidas and Siemens. (...)’ Retirado do panfleto informativo: ‘Da impressão ao livro de artista: encontro sobre o livro de artista e contexto da edição’. [Consult: 14 de setembro de 2016]. Disponível em WWW: <[https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/noticias\\_geral.noticias\\_cont?p\\_id=F-731564772/programa\\_Encontro\\_final.pdf](https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/noticias_geral.noticias_cont?p_id=F-731564772/programa_Encontro_final.pdf)>

72 ‘KRAFT é um projecto de investigação sobre os livros de artista e a publicação de autor em geral. Será composto por um arquivo online, uma publicação periódica e pela organização de conversas, encontros e workshops relacionados com o tema.’ Sobre (em linha). in *KRAFT: Arquivo de livros de artista e outras publicações*. [Consult.: 26 de setembro de 2016]. Disponível em WWW: <[http://i2ads.org/kraft/?page\\_id=31](http://i2ads.org/kraft/?page_id=31)>

73 Na entrevista realizada ao encadernador Miguel Carvalho (APÊNDICE 2.1), este indicou que fora ele que ensinou o Dário Cannatà os métodos de encadernação que este abordou durante o workshop. Aqui, percebe-se como a partilha de conhecimentos por parte destes artesãos poderão complementar projetos de outro cariz, neste caso, o KRAFT está ligado à questão da produção de livro de artista.

Print da FBAUP, foi organizado o workshop *Creative bookbinding and blind-tooling (blind-printing) on leather*, onde os participantes puderam explorar técnicas de costura simples e ter um primeiro contato com diferentes métodos de encadernação. Fez, também, curadoria da exposição *Simply Books* na Galeria Loja da FBAUP, inserida na programação do Pure Print Elements e resultando do projeto de intercâmbio com a Eesti Kunstiakadeemia. Foi o artista que procedeu à montagem dos vários trabalhos, numa encenação explícita no entendimento do livro como objecto escultórico. A Galeria Loja permaneceu fechada ao público pois, foi compreendida como um espaço montra dos objectos em exposição.<sup>74</sup>

E ainda, em maio de 2015, decorreu o workshop *Experimentation Through the Altered Book*, por Nedda Bonini, onde a estrutura exterior do livro é apresentada como sendo uma parte de um todo, onde foram introduzidas diversas técnicas, desde europeias a orientais, de tradicionais a mais recentes, conforme a intenção de produção de cada aluno.

O projeto do Alfaiate do Livro, de Catarina Azevedo, tem desenvolvido, também, vários workshops em encadernação com as costuras simples, copta e japonesa, em parceria com várias entidades, incluindo a FBAUP, dentro do programa Formação Contínua <sup>75</sup>.

74 'The exhibition "Simply Books" aims to draw some attention to the fantastic possibilities to introduce [Estonia, our] culture and the traditions, to introduce the Estonian Art Academy and the Department of Leather Art to our Portuguese colleagues and students. We want to share the experience of making things by hand, to evoke the desire to do something which is permanent and enduring, to show our artworks and encourage some further collaborations.' MÄND, Lennart — Simply Books: curated by Lennart Mänd (em linha). PURE PRINT ELEMENTS, 2014. [Consult.: 23 de setembro de 2016]. Disponível em WWW: <[http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page\\_id=1082](http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=1082)>

75 O primeiro dos quais, em fevereiro de 2014, intitulado de 'Ilustração Editada', coordenado por Graciela Machado, onde Catarina Azevedo integrou o módulo 9: Iniciação à Encadernação, onde foi feita a aplicação de técnicas de encadernação a edições autoeditadas criadas pelos formandos. Workshop de Ilustração Editada (em linha). FBAUP Formação Contínua, 2014. [Consult.: 27 de setembro de 2016]. Disponível em WWW: <<https://fbaupformacaocontinua.wordpress.com/2014/02/14/workshops-de-ilustracao-editada/>>





## EESTI KUNSTIAKADEEMIA

*The Estonian Academy of Arts is the only public university in Estonia providing higher Education in fine art, design, architecture, media, visual studies, art culture and conservation. The location in Tallinn guarantees the basis for vibrant art, music and cultural heritage. The Department of Leather Art aims to provide a broad knowledge in humanities, traditional technologies combined with contemporary methods and innovation.* <sup>76</sup>

Com o decorrer da investigação, apareceu o interesse pelo estudo de uma realidade em que a encadernação enquadrava-se num contexto académico. Assim, foi organizada uma pesquisa de campo na oficina de encadernação do departamento *Nahakusnt* (Arte do Couro) da *Eesti Kunstiakadeemia* (Estonian Academy of Arts ou EKA), em Tallinn, Estonia, agendada num espaço de tempo de 40 dias<sup>77</sup>. Enquanto que em Portugal, a encadernação manual sempre evolui e se transmitiu num contexto de ofício sem qualquer suporte académico sólido, na EKA podemos encontrar uma disciplina completamente dedicada a este ofício.

76 MÄND, Lennart — Simply Books: curated by Lennart Mänd (em linha). PURE PRINT ELEMENTS, 2014. [Consult.: 23 de setembro de 2016]. Disponível em WWW: <[http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page\\_id=1082](http://pureprint.fba.up.pt/2014/?page_id=1082)>

77 A organização desta investigação foi possível devido ao protocolo de intercâmbio, ao abrigo do programa Erasmus, estabelecido entre a FBAUP e a EKA, num contexto do Pure Print, projeto das Oficinas de Técnicas de Impressão da FBAUP. Foi neste âmbito que existiu o financiamento para a presença do professor Lennart Mänd na FBAUP, em março de 2014, na organização de uma exposição e workshop sobre encadernação e trabalho com o couro, no contexto do Pure Print.

FIG.106 Caixa elaborada pelo Lennart Mänd com vários livros em formato pequeno que representam exemplos de costuras e encadernações possíveis.



FIG.107 Entrega final do módulo de encadernação da turma do primeiro ano, com todos os alunos presentes e os professores do departamento.

Por essa razão, esta investigação partiu com o objetivo de acompanhar e de perceber como é que a formação deste ofício funciona neste espaço e os potenciais práticos que estes conhecimentos ainda poderão oferecer aos seus formandos e ao resto da comunidade académica. E ainda, conseguir um contato mais próximo com este ofício num contexto cultural diferente.

O departamento encontra-se, atualmente, dividido em duas secções: a de design de acessórios em couro (sapatos, malas e chapéus), dirigida pela mestre Anneli Filipov; e a de trabalho tradicional com couro e de encadernação manual, coordenada pela mestre Eve Kaaret.

Lennart Mänd é hoje o diretor deste departamento pelo segundo termo, onde aplicou várias mudanças de forma a inovar e a popularizar este curso. Na altura que concorreu à posição, o departamento encontrava-se em vias de ser fechado pela falta de público. Com estas mudanças, agora não há falta de estudantes interessados em aprender



a trabalhar com a pele ou a encadernar manualmente, muitos deles vindos de outros departamentos e estudantes de intercâmbio, onde o interesse principal encontra-se na produção dos seus próprios livros de artista.

Aconteceu assistirmos a um pedido de ajuda de uma estudante austríaca que se encontrava a estudar do departamento de design gráfico. Ela tinha de responder a uma proposta de trabalho que consistia na produção de uma coleção de três livros. A decisão da sua parte foi de produzir os três livros com capas brancas simples e o texto impresso a preto e planeava fazer uma encadernação simples com uma capa em brochura. A mestre de oficina, Eve Kaaret, procurou ajudá-la no melhor que podia e ainda a apresentou a outras opções de encadernações e decorações de livros. A estudante levou o papel que tinha pensado usar para a capa em brochura mas, não era apropriado porque a direção das fibras do papel não era a correta para ser possível fazer as dobragens, tendo sido recomendado compra desse papel num formato maior que já deveria possuir a direção necessária. A partir daí, a aluna foi acompanhada pela mestre nas horas disponíveis até conseguirem concluir o projeto. O resultado final foi muito satisfatório para a estudante, tendo-nos mostrado entusiasmo pelo facto de ter conseguido fazer os seus próprios livros e por ser possível ter este acompanhamento.

O percurso que é incentivado aos estudantes é aquele de maior interesse para eles, individualmente, pois, na opinião do diretor de departamento e ex-diretor da faculdade, não faz sentido impor um percurso que não terá qualquer tipo de interesse para a pessoa. Caso os estudantes andem à deriva sobre aquilo que preferem podem seguir o programa conforme planeado, de forma a experimentarem um pouco de cada modalidade do departamento.

Então, caso os estudantes não sintam qualquer interesse em aprender encadernação manual, podem optar

por disciplinas mais próximas do design de moda ou de produto para completar os créditos em falta. E o mesmo pode acontecer com estudantes de outros departamentos, podem escolher passar uma boa parte do seu tempo a aprender encadernação.

Muitas pessoas ganham interesse na encadernação quando percebem que a podem utilizar como meio para expressar as suas ideias ou para aplicar num determinado projeto. Por isso, o departamento, neste momento, não sente qualquer perda de interesse por existir uma procura crescente da parte dos estudantes a aprenderem a fazer os seus próprios livros.

O curso de Arte do Couro encontra-se dividido em três anos lectivos. No primeiro, os estudantes aprendem técnicas básicas e a desenvolver trabalhos que se destinam para eles próprios. Já no segundo ano, começam a produzir trabalhos para outras entidades, como ementas ou livro de reservas para companhias de restauração. No segundo semestre do segundo ano, é desenvolvido um projeto corporativo de livros de artista em colaboração com os departamentos de design gráfico e de produção gráfica, onde os estudantes de encadernação são introduzidos a noções básicas desses dois departamentos e vice-versa. Isto, para eles ficarem com noções do que é necessário para desenvolver essas partes que normalmente serão executadas pelas pessoas dos outros ramos. No terceiro e último ano, são desafiados a produzir um projeto mais completo mas único, onde têm de analisar vários métodos de encadernação históricos de forma a tirarem inspirações a partir destes para a produção do seu próprio produto final.

Quando questionado sobre quais são as noções básicas ou mais importantes que os estudantes têm de aprender, Lennart Mänd respondeu-me que o mais importante é que eles sintam que tudo é possível. Não tolera entraves

no processo criativo e de produção pois, indicar que se deve produzir de uma única maneira, não ajuda a encadernação a ganhar elevação e avanços de qualquer natureza. Têm de encontrar na encadernação um meio para expressar as ideias, através de diferentes materiais e métodos que a possam suportar. A encadernação manual anda já há demasiado tempo ligada à arte do couro,

como se esta fosse a única opção de qualidade, seja qual for o conceito ou contexto do livro.

Tanto o Lennart Mänd como a Eve Kaaret, mostraram-me com orgulho os livros com as melhores e diferentes encadernações de estudantes antigos que tiveram de desenvolver projetos em diferentes categorias. Um dos projetos propunha a produção de uma linha de cadernos que tinham de imediatamente transmitir a ideia de conjunto (FIG. 109.A E 109.B); outros levavam os alunos a questionar o formato do livro e a produzir encadernações com materiais longe dos convencionais (FIG. 111). Daqui, deu para perceber que existe uma dedicação no trabalho sobre a pele, desde pinturas (FIG. 118), queimados (FIG. 113 E 116), embutidos (FIG. 112 E 117), relevos com pasta de papel (FIG. 115) e cartões (FIG. 121). Isto deve-se à cultura implementada no trabalho do couro, onde existe um trabalho mais dedicado à pintura das peles e à construção de figuras através de várias técnicas de decoração aplicadas a esse material.



FIG.108 Encadernações e decoração desenvolvida por Lennart Mänd, com teste de técnicas: o revestimento da lombada com película dourada e a gravação do nome do livro sobre essa camada; os cortes dos livros são pintados e grofados a seco com ferros soltos.



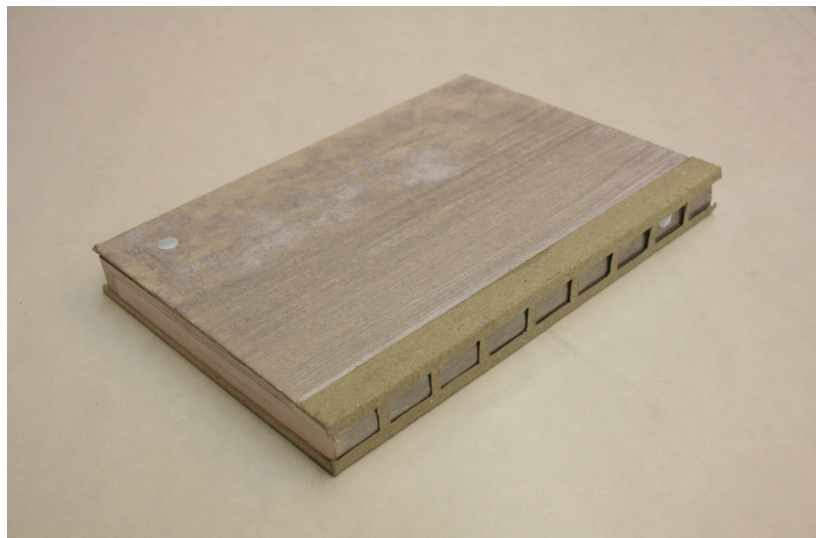


FIG.109.A E 109.B  
Trabalho de um  
aluno antigo do  
departamento Arte  
do Couro, onde os  
dois funcionam como  
conjunto.





FIG.110 Resposta a um projeto de um ex-aluno do departamento. Encadernações com um formato longe do convencional, que exteriormente aparentam ter uma forma orgânica mas é constituído por várias folhas que podem ser folheadas como um livro normal.

FIG.111 Resposta a um projeto de um ex-aluno do departamento. Neste arquivo de projetos de ex-alunos, encontramos vários exemplos de tentativas de produção de livros que exteriormente apresentam formas de outros objetos de moda, neste caso, uma mala de senhora.





FIG.112 Exemplo de mosaico embutido com várias peles.

FIG.113 Exemplo de pele pintada, com máscaras de cera e com riscos produzidos com a técnica *burning*.







FIG.114 Exemplo de impressão a seco de uma gravura em pele.

FIG.115 Exemplo de relevo produzido com pedaços de papel.



FIG.116 Exemplo de uma pele com efeito produzido com a técnica de *burning*.



FIG.117 Exemplo com mosaicos embutidos e sobrepostos.







FIG.118 Exemplos de tingimento da pele com padrões, técnicas do géneros de mármore.

FIG.119 Livro  
que pertence à  
coleção arquivada  
de encadernações  
históricas. Trabalho de  
relevo e de queimado.





FIG.120 Livro que pertence à coleção arquivada de encadernações históricas. Pele tingida com efeitos, elemento central em mosaico sobreposto e tipo de costura direta à capa, onde a pele sofreu vários cortes para a interseção da linha.





FIG.121 Livro  
que pertence à  
coleção arquivada  
de encadernações  
históricas. Altos relevos  
de cartões e modelação  
da pele para criar  
diferentes formas.

FIG.122 Encadernação  
produzida por um ex-  
aluno do departamento.  
Trabalho de mosaicos  
na capa e pintura  
personalizada nos cortes  
do livro.

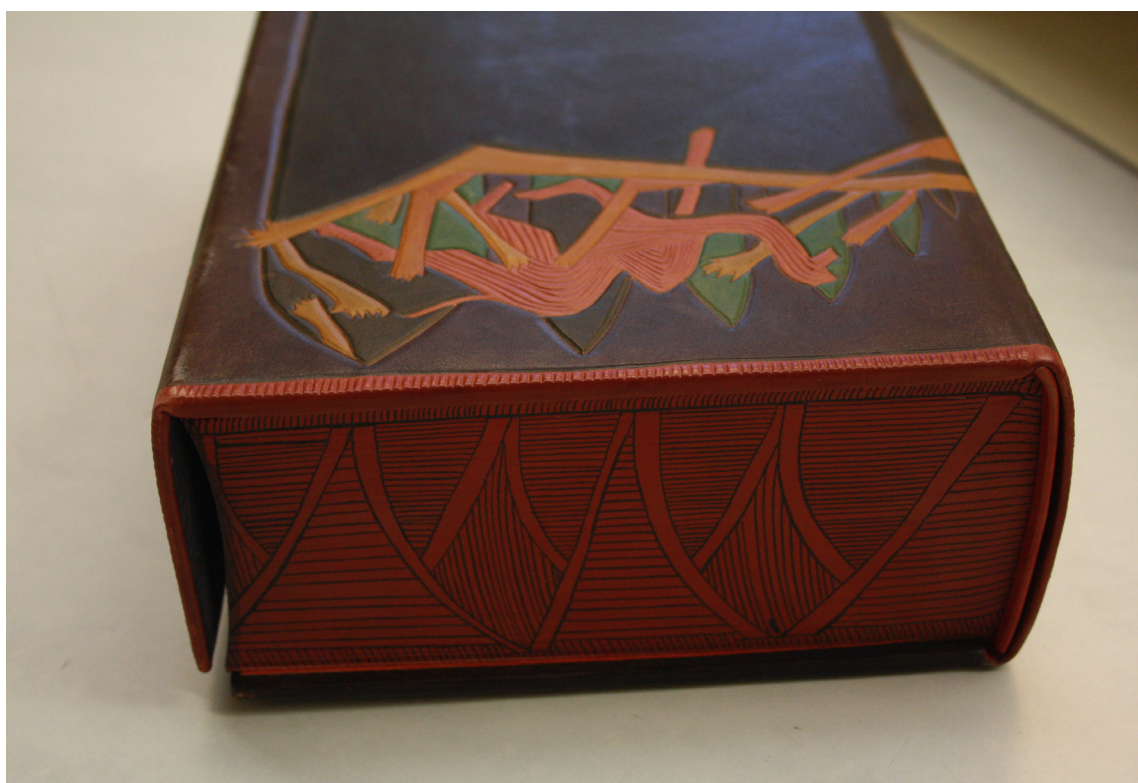






FIG.123 Encadernação em pele com embutidos e metal de Eduard Taska. *M. P. Bolkin Collection*. Fonte: *The New Bookbinder*. London. ISSN 0261-5363, vol. 23 (2003) págs. 20.

Este departamento existe e persiste devido aos motivos do seu fundador, Eduard Taska, que fora o produtor de topo de encadernação na Estónia entre os anos 20 e os anos 40 e com ele, apareceram diversas fundações e escolas dedicadas ao ofício e à arte do couro. As primeiras encadernações estonianas eram cobertas com peles usadas em sapatos e durante muito tempo, a Estónia era procurada e reconhecida por outros países pela produção de pele de qualidade. Segundo Lennart Mänd, Taska criou o departamento na EKA em Outubro de 1916 para formar pessoas a serem mestres em encadernação de luxo e em trabalho com couro, com o intuito de mais tarde incorporarem na sua empresa.

*Taska travelled to Finland, Germany, Denmark and Holland as a continuous process of professional development to make business contacts, without neglecting the creative alongside the industrial aspects. The influence of Western European contemporary art, cubism, futurism and functionalism, but especially impulses deriving from French bookbinding of the 1920s and 1930s, can be recognized in his work, especially beginning in the 1930s. Taska, though, did not use graphical ornamental images on his covers in hand gilding technique; rather he preferred the principle of asymmetrical surface division with silver or gold lines. A certain similarity between his leather works and the paintings of Piet Mondrian has been noticed, although there is no evidence that he ever consciously regarded Mondrian as a model.*<sup>78</sup>

Eduard Taska foi o que incentivou a criação deste curso, com uma posição forte e com boas perspetivas profissionais. Contudo, aqui não escapava o secretismo por parte dos mestres em ensinar determinadas técnicas e também, predominava o preconceito de que só existiam determinados padrões, técnicas e materiais que poderiam ser aplicados na encadernação de livros, regras que tinham de ser cumpridas, e que outras opções que fugissem a tais

<sup>78</sup> UNDUSK, Maarja — *The Art of Bookbinding in Estonia*. *The New Bookbinder*. London. ISSN 0261-5363, vol. 23 (2003) págs. 19.

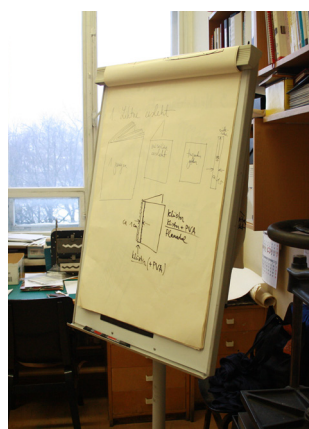
padrões, estariam certamente erradas. Mesmo após a morte de Taska, os funcionários das suas grandes oficinas continuaram a desenvolver trabalhos de pele de qualidade durante décadas. E é neste contexto, que a encadernação estoniana recai na sua maioria numa decoração onde a pele é o elemento principal, ao contrário de Portugal, onde os dourados tinham e têm um destaque principal.

Neste momento, a oficina do departamento ‘Arte do Couro’ da EKA possui um carácter de produção livre, não existindo restrições sobre o que os alunos poderão querer fazer e não é imposto o que é bonito e o que não é. Uma das coisas que mais nos impressionou foi a organização da oficina equipada para o ofício da encadernação, onde podemos encontrar todos os tipos de ferramentas e materiais necessários para a execução de diferentes livros.

Além disso, a mestre Eve Kaaret encontra-se sempre presente no horário de abertura da oficina, pronta para apoiar os alunos que a procurassem. Durante o tempo presente, a mestre acompanhou sempre as experiências que achamos pertinente desenvolver. As escolhas foram feitas a partir dos vários exemplos que existiam nas oficinas. A nível de decoração da pele, possuem diferentes exemplos das diferentes técnicas (PÁGS. 140 A 143) e, no caso das técnicas de encadernação, procuramos experimentar algumas técnicas presentes em exemplos desenvolvidos pelo Lennart Mänd e pela Eve Kaaret e em livros, entre a pequena biblioteca da oficina.

Para melhor compreender o método de ensino e os seus conteúdos, assistimos às aulas de encadernação do primeiro ano de Arte do Couro que decorreram nas oficinas durante o tempo da nossa investigação. Estas aulas são leccionadas pela mestre da oficina, Eve Kaaret, onde explica os vários passos necessários com calma e, quando necessário, faz esquemas num bloco em grande dimensão que equivale a um quadro branco.

FIG.124 Bloco de papel preso ao quadro onde são feitos os esquemas necessários de apoio às aulas. A vantagem deste método é que, assim, torna possível a re-consulta do que foi transmitido em aulas anteriores.



Abordamos duas técnicas comuns: a inteira (APÊNDICE N°3.1) e a meia-encadernação (APÊNDICE N°3.2). Para a encadernação inteira fizemos com folhas em branco e para a meia-encadernação, com lombada em pele, o miolo tratou-se da utilização de alguns exemplares do livro *Names, words, witch's symbols* 4x(4+4)x4= *Young Estonian Poetry*, projeto desenvolvido pela EKA.

Entre a realização de estes exercícios, foram-nos transmitidas técnicas complementares, pela mestre Eve Kaaret e pelo professor Lennart Mänd, como a produção de cola de farinha (APÊNDICE N°3.3), muitas vezes chamada de ‘massa’ pelos encadernadores, que é utilizada para colar o couro e é também misturada com a cola PVA ou cola branca para tornar esta mais flexível; foi ensinada a decoração de papel ou de tela com a técnica de *paste papers* (APÊNDICE N°3.4); e a pintura dos cortes com tinta anilina (APÊNDICE N°3.5) e com grafite (APÊNDICE N°3.6). Ainda, foram introduzidas várias técnicas que são aplicadas ao couro, desde o seu tingimento e a criação de máscaras com cera e LAC (APÊNDICE N°3.7) a como fazer um mosaico embutido (APÊNDICE N°3.8), um alto-relevo com cartão ou pasta de papel (APÊNDICE N°3.8), a técnica de *burning*, que consiste na utilização de uma máquina de arame quente sobre o couro que permite desenhar (APÊNDICE N°3.9); e, ainda, vários processos possíveis de impressão com ferros quentes: a seco, com grafite em pó, com uma vela, com tinta tipográfica, com película de cor e com folha de ouro (APÊNDICE N°3.10).

Fora os exercícios realizados nas aulas, desenvolvemos cadernos pequenos com o couro que utilizamos para aplicar as várias experiências das diferentes técnicas mencionadas em cima (APÊNDICE N°3.11) e depois, juntamente com a mestre Eve Kaaret, construímos uma pequena caixa para transportar esses objetos (APÊNDICE N°3.12).

Não houve mais espaço para experimentar outras técnicas e processos, ou mesmo aperfeiçoar os anteriores com novos exercícios, pois ainda existiam muitas variantes de costuras e métodos de revestimento que poderíamos experimentar e aplicar. Onde conseguimos, principalmente, retirar inspiração de formas de construir livros foi em diferentes objetos e experiências produzidas pelo professor Lennart Mänd, que se encontravam expostos nas prateleiras e em caixas na oficina. O melhor exemplo, onde se encontra a compilação de algumas opções de encadernações em estado físico já na forma de vários cadernos, é a caixa azul e cor-de-laranja de Lennart Mänd onde são, também, demonstrados diferentes materiais que podem ser aplicados (FIG. 125).

A mestre da oficina, Eve Kaaret, também viu vantagem em executar um exercício parecido, onde desenvolveu várias encadernações em formato pequeno para as compreender e para, mais tarde, os usar como exemplo, para ela e para outros (FIG. 126). Com estas percebemos uma boa forma de compilar a mesma informação numa só imagem visual. Acaba por se tratar de objetos interativos para quem tem interesse em aprender ou executar técnicas de encadernação. Mesmo para o próprio mestre de encadernação, é uma boa ferramenta para estudar e perceber qual será a melhor resposta para um determinado problema, de uma forma mais imediata.

FIG.125 Caixa e cadernos com exemplares de tipos de costura e de encadernação, do professor Lennart Mand.

FIG.126 Vários exemplos de variantes do tipo de encadernação *Long Stitch*, desensolvidos pela mestre da oficina Eve Kaaret.



Além disso, a própria oficina de encadernação juntamente com a biblioteca da academia possui uma grande coleção de livros, desde manuais de encadernações, dos melhores livros sobre a história da encadernação até a livros sobre produção de papel ou do livro como arte. E, ainda, possuem 21 volumes, dos 36 existentes, da revista anual *The New Bookbinder* nos quais, o Lennart Mänd sugeriu que procurássemos inspiração para os vários exercícios que escolhemos executar.

O espaço da oficina de encadernação da EKA é um excelente exemplo de como este ofício ainda tem ferramentas criativas para oferecer em outras diferentes áreas artísticas. Tanto os encadernadores profissionais em Portugal como o professor Lennart Mänd não acreditam que o ofício manual seja sustentável só por si só. E por essa razão, este precisa realmente de se libertar de padrões tradicionais, sem, contudo, abandonar os conhecimentos sobre estes, e procurar perceber como pode se integrar e fazer a diferença em outras áreas ou na indústria mecanizada.

Contudo, o ensino neste tipo de ofícios e a presença destes num espaço académico artístico não deixa de ser essencial para que se mantenham existentes e que consigam algum tipo de evolução. Tal como outras artes menores, para se provar útil precisa de existir num meio que a estude e manipule ao máximo para encontrar nela novas soluções.

No caso dos formandos em design gráfico ou design editorial, não sugerimos aqui que estes tenham de se dedicar a aprender métodos de encadernação e decoração do livro de uma forma exaustiva. A estes era importante perceberem a estrutura do livro, desde a sua idealização, paginação até à produção final.

E o que pode ser aplicado na sua produção final? O que pode um formando construir com as suas próprias mãos para conseguir demonstrar a ideia do livro que quer projetar? A resposta a estas perguntas que o formando conseguirá dar são dadas pelo conhecimento *à priori* que este pode ter de



métodos relacionados com o livro e aqueles que sabe que é possível aplicar, tanto num contexto manual ou mecânico.

Existem várias técnicas manuais que equivalem a processos mecânicos mais complexos, e vice-versa. Caso o formando, ao fazer o design de um livro, queira demonstrar a sua ideia o melhor possível, se não tiver ou não souber alguém que possua esses conhecimentos manuais, provavelmente, desistirá da ideia e procurará soluções possíveis, dentro daquilo que domina.

Contudo, a formação do ofício da encadernação não se encontra muito presente no espaço académico, que não seja através de workshops já mencionados em cima. Contudo, estas nem sempre chegam ao público que aqui referimos. O workshop ‘Oficina de Encadernação para Adultos’, no espaço do Museu Nacional da Imprensa, teve participação maioritária de pessoas a cima dos 40 anos, normalmente professores com a intenção de ensinarem essas técnicas num contexto escolar, desde o ciclo primário ao secundário, que também é benéfico para a introdução da encadernação aos estudantes mais novos.

Por vezes, o problema encontra-se que os alunos em design gráfico ou de comunicação nem sabem aquilo que e como lhes poderia ser útil e/ou como as encontrar. Mesmo dos alunos de design gráfico da EKA, nem todos procuram ajuda ou procuram conhecer mais sobre técnicas de encadernação mas, com a ligação criada no projeto do segundo ano entre estes e os alunos de encadernação e os de produção gráfica, acabam por ter um maior contato com as diferentes realidades e uma maior probabilidade de perceberem os seus potenciais físicos ou criativos.

Seja como for, é uma mais valia possuir esta ferramenta disponível na tua própria instituição académica e poderes recorrer a ela para suportar os teus projetos editoriais. Para o próprio ofício é vantajoso ter uma aproximação tão grande com outras modalidades, com a hipótese de poder trabalhar com elas, de forma a não ser esquecido.



## ANÁLISE DE EXEMPLARES DO FUNDO ANTIGO DO ARQUIVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA DA FACULDADE DE BELAS ARTES DA UP

---

A dependência na encadernação manual por parte da indústria do livro teve um auge quando este se tornou uma procura popular e as editoras se encontravam em ascensão; ao mesmo tempo, ainda não existia uma forma mecânica e mais rápida que produzisse os invólucros do livro. Foi, também, com este auge que a encadernação manual deixa por completo o campo das artes aplicadas, para se tornar somente num ofício, onde o esmero poderia estar mais inclinado para o fazer muito e não tanto para o fazer muito bem.

Procuramos melhor conhecer e nos aproximar desta ‘era de ouro’ da encadernação, através da seleção e análise de alguns exemplares de livros produzidos nesta época, acessíveis numa biblioteca pequena, neste caso, na Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Esses exemplares ajudaram a verificar, no concreto, a aplicação e a evolução dos processos e dos estilos desta arte do livro; a reestabelecer e a aferir um saber reconstituído, ainda que só pela nossa observação; e a compreender a diversidade, ou a sua ausência, fruto das escolhas dos artesãos anónimos ou das demandas das encomendas. Como é que procuravam confeccionar estes livros? Qual é a evolução dos materiais, ferramentas e técnicas aplicadas? Como é que era resolvida a questão de produção em massa destes necessários invólucros, quando ainda se dava importância a uma encadernação com um carácter resistente? Que tipo de decoração era aplicada conforme o tema e ao longo dos tempos?

FIG.127 Digitalização de três fichas técnicas de livros analisados, fornecidas pela Dr. Isabel Barroso, Coordenadora do Serviço de Documentação e Informação.

Apesar de se encontrar num espaço relativamente pequeno, a colecção de livros antigos do arquivo da FBAUP estende-se numa boa quantidade de exemplares, com datas desde o século XVI ao século XX. Os vinte e oito exemplares foram seleccionados tendo em atenção às técnicas de encadernação e decoração aplicadas e entre eles encontramos (conforme a data de publicação): um exemplar do século XVI; cinco do século XVIII; dezoito do século XIX; dois do século XX; e dois não apresentam data de publicação. É possível consultar as fichas técnicas dos diferentes livros no apêndice nº I.

O livro do século XVI (APÊNDICE Nº I.24), intitulado de *Arquitectura* do autor Giacomo Barozzio de Vinnola, destaca-se pela sua encadernação em ‘ataca’ com capa em pergaminho, sendo o único da colecção do Fundo Antigo com esta configuração. Os cadernos são cosidos a barbantes grossos que formam nervos salientes e, nos entre-nervos, possui várias tiras de couro para reforçar a lombada, que fica exposta quando a capa é aberta (FIG. 128). Além disso, possui um requife manual e diversos fitilhos de cores diferentes colocados na frente do livro, com o propósito de marcar diferentes secções ou capítulos (FIG. 129).

FIG. 128 Livro  
*Arquitectura*, Giacomo  
Barozzio de Vinnola,  
1500's. Capa de  
pergaminho aberta.



Do século XVIII, seleccionamos cinco livros, em que três foram publicados em Paris (apêndice nºs 1.3, 1.4 E 1.5), um em Amsterdão (apêndice nº 1.2) e outro em Roma (1.23); dois são da primeira metade do século (apêndice nºs 1.2 E 1.3) e os outros três pertencem aos finais do século (apêndice nºs 1.4, 1.5 E 1.23). Quatro livros são revestidos com uma encadernação inteira em pele (apêndice nºs 1.3, 1.4, 1.5 E 1.23) e o quinto tem uma meia encadernação (apêndice nº 1.2). Entre estes, podemos verificar nervos verdadeiros em três exemplares (apêndice nºs 1.2, 1.3 E 1.23), em que os cadernos são costurados a barbantes grossos que depois as suas pontas fazem a união ao perfurarem nas pastas do livro. Três dos cinco têm guardas em papel marmorizado, dois com o padrão ‘caracol francês’ (APÊNDICE NºS 1.3 E 1.4; FIG. 22) e um outro com o ‘antique straight’ (APÊNDICE Nº 1.5; FIG. 21), dois padrões muito em uso neste século. Em todos eles menos em um, podemos encontrar decoração nos cortes do livro, sendo um pintado a vermelho (APÊNDICE Nº 1.3; FIG. 36), outro espargido (APÊNDICE Nº 1.23; FIG. 37) e outros dois, pertencentes à mesma década, possuem os cortes marmoreados, os dois de uma forma muito semelhante (APÊNDICE NºS 1.4 E 1.5; FIG. 35). Só em dois dos cinco é que apresenta um requife, e são feitos com fio barbante. (APÊNDICE NºS 1.3 E 1.4).

Todas estas encadernações possuem uma decoração simples, onde são aplicados dourados muito delicados, as peles utilizadas são todas pintadas em tons de castanho, com mais ou menos efeitos no seu processo e nota-se a dedicação pela decoração dos cortes dos livros. No geral, encontram-se todos com bastante desgastes, sendo o exemplar do apêndice nº1.2 que se encontra com pior desgaste de todos os cinco. Como referimos no capítulo ‘Da decoração ao design do livro’, segundo o autor Matias Lima (1933), a encadernação portuguesa alcançou

FIG. 129 Frente do livro *Arquitectura*, Giacomo Barozzio de Vinnola, 1500’s, onde é possível ver os fitilhos que fazem marcação de páginas.



o seu esplendor neste século contudo, dos exemplares analisados, não verificamos as mesmas configurações que o comprovem.

Partindo para os exemplares do século XIX, foram seleccionados dezoito e é a selecção maior por naturalmente existirem mais livros encadernados manualmente durante esta fase, quando a indústria do livro teve uma enorme proliferação por toda a Europa. Publicados em Paris são onze (APÊNDICES N.º I.6, I.7, I.12, I.14, I.16, I.17, I.18, I.19, I.21, I.22, I.26), em Lisboa são cinco (APÊNDICES N.º I.8, I.11, I.13, I.20, 25), mais um de Londres (APÊNDICE N.º I.27) e outro de Barcelona (APÊNDICES N.º I.28). Quinze pertencem à segunda metade do século XIX enquanto que, os restantes quatro situam-se na primeira metade (APÊNDICES N.º I.6, I.16, I.21, I.25).

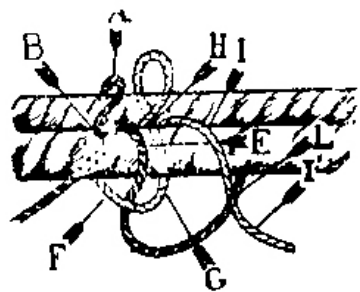


FIG. 130 Esquema da produção de um requife duplo manual, onde são usadas duas cordas invés de só uma.

A encadernação inteira em pele ou em tela continua a ter predominância mas, os nervos deixam de ser verdadeiros, sendo abandonada a costura sobre cordas em apenas três exemplares, da segunda metade do século, é evocada esta costura com a introdução de nervos falsos (APÊNDICE N.º I.14, I.26, I.28). Oito livros não possuem requife (APÊNDICE N.º I.6, I.7, I.8, I.18, I.21, I.22, I.23, I.26) mas, em contrapartida, podemos encontrar noutros livros requifes mais trabalhados do que os do século XVIII, como requifes duplos (APÊNDICE N.º I.14 e I.28) ou com três ou mais cores (APÊNDICE N.º I.11).

Foi neste século que o papel marmorizado melhorou em técnica, se multiplou em novos padrões e ganhou maior presença nas encadernações, principalmente nas guardas. Podemos verificar a sua presença ao encontrar guardas marmorizadas em sete livros, deste século, com padrões como *stormont* (APÊNDICE N.ºs I.7, I.12, I.16; FIG. 23), italiano (APÊNDICE N.º I.19), shell (APÊNDICE N.º I.20), gloster (APÊNDICE N.º I.25) e penteados (APÊNDICE N.º I.26);

quanto aos cortes marmorizados podemos encontrar em dois livros (APÊNDICES N° 1.6 E 1.16). Naquelas que não possuem guardas marmorizadas, normalmente têm guardas completamente lisas. As outras decorações muito presentes nos cortes são o espargido em seis exemplares (APÊNDICES

N°S 1.7, 1.8, 1.19, 1.20, 1.21, 1.23) e os cortes dourados em quatro (APÊNDICES N°S 1.14, 1.17, 1.25 E 1.27), normalmente aplicado a livros mais importantes. Podendo assim, verificar que só sete exemplares entre os dezoito seleccionados é que não apresentam qualquer tipo de efeito produzido nos cortes dos livros.

A nível de decorações, já encontramos uma presença de maior diversidade e combinação de impressões a dourado. Além dos dourados, podemos verificar o trabalho de relevos, embutidos e mosaicos. Apesar de o século XIX ser lembrado pela decadência de qualidade nas encadernações, entre estes exemplares existem trabalhos da segunda metade do século, de grande resistência e com acabamentos de primor. Em contraste, podemos detetar a realidade da encadernação que marcou este século, existindo vários livros que apresentam muito desgaste e com a falta de certos elementos, como o caso dos requifes ou de reforços nos cantos, que manteriam a encadernação intacta por mais tempo.

Do século XX, só foram seleccionados dois exemplares, ambos da primeira metade do século e publicados na cidade do Porto (APÊNDICES N° 1.9 E 1.10). Os dois livros apresentam encadernações muito semelhantes, ambas



FIG. 131 Um dos exemplares que possui a pele na cabeça da lombada descomposta, em que até o requife se encontra completamente exposto e preso por dois ou três fios que o une ao miolo do livro.

são em meia-amadora, onde apresentam lombadas e cantos pronunciados em pele e o restante é forrado com papel. Podemos verificar o abandono da preferência pelo papel marmorizado e a passagem para a utilização do industrializado, tanto nas capas como nas guardas. As decorações continuam a ser dominadas pelas impressões a dourado mas tornaram-se muito mais simples, com menos motivos. Pela fonte tipográfica utilizada na lombada das duas obras e pela semelhança do friso impresso a dourado entre a pele e o papel nas duas capas, estas deverão ter sido encadernadas na mesma oficina.

As outras duas obras que não possuem informação sobre data de publicação ou mesmo autor não possuem menos importância que as outras a nível de produção. Um destes exemplares, *Encyclopédie méthodique* (APÊNDICE N.º I.I), apresenta uma capa com a aplicação da meia-encadernação, onde possui um papel marmorizado manual com o padrão *stormont*. Esta obra não apresenta desgastes significativos, só os comuns neste tipo de encadernação: onde a capa só é protegida por papel nos locais mais expostos ao manuseamento. E o exemplar que falta, *Dicionário da Fábula* (APÊNDICE N.º I.I5), trata-se de uma encadernação com uma qualidade relativamente baixa, em que se nota, no interior, o serrotado dos cadernos demasiado profundos. Além disso, os materiais aplicados, como o tecido da cobertura e a película dourada, são de baixa qualidade pelo desgaste que apresentam.

Só neste conjunto de exemplares, conseguimos perceber algumas escolhas de materiais e técnicas conforme o tipo de livro que se trata. Contudo, não se deixa de perceber que todos eles se encontram dentro do mesmo tipo de construção, só alternando entre a capa solta ou integrada, em que as segundas apresentam nervos verdadeiros de cordas que são entrelaçadas nas pastas.

A própria decoração é toda ela semelhante entre os exemplares, em que os frisos dourados são predominantes nas lombadas, uma opção até hoje muito aplicada pelos encadernadores manuais. O material de cobertura preponderante é, sem dúvida, o couro, seja a obra de mais ou menos valor e, este vem a perder qualidade quanto mais tardia é a obra — existindo exceções para obras inéditas.

As capas e as folhas de guarda em papel marmorizado, tão icônico do livro clássico, realmente tem uma certa presença entre os exemplares analisados, podendo-se perceber a preferência por este papel. Até ao século XX, se as folhas de guarda não fossem marmorizadas, certamente seriam em papel liso, do mesmo papel que o miolo.





## APLICAÇÃO: LIVRO DOS PAPÉIS

---

*E facto significativo, não existe território de pertença claro para o papel. Por isso, ele pôde ser abordado a partir de várias práticas, da conservação e restauro, às artes e ofícios, passando pela fabricação do papel, artes do livro e artes gráficas.*

*Assim, numa fase inicial, o grupo de trabalho desenvolveu vários exercícios coletivos de preparação de papel com base nos materiais e ferramentas disponíveis em contexto oficial; identificou os papéis aí existentes e suas características: gramagem, textura, composição, processo de fabrico; seguiu demonstrações baseadas na reconstituição cuidada de processos de desenho e gravura; consultou manuais e tratados de várias épocas, com a recuperação dos saberes agora adormecidos. A partir desta análise, cada estudante definiu o seu tópico de investigação, que inclui tingimento, limpeza, coloração, impregnação, pigmentação, produção, consolidação. Individualmente, mas num espírito de constante partilha oficial, conduziram testes, recriaram receitas com os materiais disponíveis no mercado, observaram material original na procura de soluções, refizeram ferramentas, e anotaram as fases do processo nos respetivos livros de oficina.’ (Graciela Machado, 2016 in Livro dos Papéis).*

FIG. 132 Fotografia do Livro dos Papéis aberto do primeiro capítulo, numa das páginas do sub-capítulo ‘Máscaras e Reservas’, em que a técnica aplicada é a de marmorização de papel.

Este livro agrega um conjunto de resultados de vários projetos de investigação conduzidos por estudantes do curso de mestrado de Desenho e Técnicas de Impressão, durante um semestre, na cadeira de Meios e Técnicas do Desenho e Impressão, leccionada pela docente Graciela Machado.

Além dos vários manuais que ilustram a execução das técnicas aplicadas por cada aluno, também resultou o Livro dos Papéis. Foi feito um planeamento anterior da publicação onde foram definidas as secções. Um primeiro capítulo seria dedicada à exposição e sistematização das técnicas investigadas pelos estudantes e outra com a sua aplicação e desenvolvimento de trabalho autoral onde a mesma pesquisa

é aplicada. Foram distribuídas quatro folhas soltas do papel Biblos 140g/m<sup>2</sup> a cada aluno, duas com a dimensão de 28 centímetros de largura e 27 centímetros de altura para o primeiro capítulo e duas com a dimensão de 53 centímetros de largura e 27 centímetros de altura, com a intenção de serem dobradas de forma a criar um desdobrável, para o segundo capítulo.

No primeiro capítulo é feita uma demonstração de exercícios técnicos através do contraste entre um quadrado central com 14 centímetros de lado, onde o papel é manipulado, e o redor do papel, onde se encontra virgem (FIG. 132). No segundo capítulo, foi dada a liberdade como artistas de se expressarem através da técnica investigada num papel mais comprido, dobrado para dentro.

A autora deste projeto de investigação participou na publicação do Livro dos Papéis como designer e encadernadora, onde tivemos de perceber a melhor forma de compilar todos estes trabalhos, divididos nos dois capítulos. E, ainda, a equipa de investigação do projeto ‘Papel Marmoreado: reprodução e criação em contexto oficial’ teve igualmente participação com a inclusão de quatro folhas com a técnica de marmorização sobre o papel. Este livro faz parte de um conjunto de publicações, de carácter didáctico, destinadas às necessidades de ensino nas oficinas e como um meio de guardar a informação e, com este, já existiam outros como o Livro dos Elementos e o Livro dos Negros.<sup>79</sup>

A encadernação e design do Livro dos Negros foram projetados por Lisa Penedo e Lennart Mänd, em que este elaborou uma maquete em pequeno formato durante o workshop *Creative bookbinding and blind-tooling (blind-printing) on leather*, que se inseriu no programa do Pure

79 ‘O objeto compila uma coleção de quadrados negros produzidos por vários participantes [alunos de mestrado de Desenho e Técnicas de Impressão], a partir de diferentes técnicas.’ PENEDO, Elisabete — Edição de Livros em Contexto Oficial. Mestrado de Design Gráfico e Projetos Editoriais. FBAUP, 2015.



FIG. 133 E 134  
Fotografias do  
Livro dos Negros.  
Fonte: <<http://pureprint.fba.up.pt/2015/wp-content/uploads/2015/11/negros.pdf>>



FIG. 135 *Crossed  
Structure Binding Basic*  
by Carmencho Arregui

Print, para demonstrar como ia ser feita a estrutura da encadernação. Aqui, aplicou a técnica *Crossed Structure Basic*, criada por Carmencho Arregui (FIG. 135). Neste tipo de encadernação, as folhas encontram-se cosidas às fitas da capa de trás e as fitas da capa de cima entrelaçam com as de baixo, criando assim a capa deste livro. Mais tarde, este livro foi encadernado por Giulia Ferrigato e depois, foi desenvolvido o ‘Manual—Encadernação com folhas soltas’, no âmbito do Pure Print (APÊNDICE N° 4.2), por Lisa Penedo e Giulia Ferrigato, com introdução sobre encadernação manual desenvolvida pela investigadora deste projeto e, com revisão e coordenação da professora doutora Graciela Machado.

Tal como aconteceu no Livro dos Negros, as folhas onde os alunos produziram os seus papéis encontravam-se soltas, e para proceder à costura, foi necessário a ligação entre as folhas para ser possível a criação de cadernos. O processo aqui utilizado foi o mesmo que o Livro dos Negros, descrito no ‘Manual—Encadernação com folhas soltas’. Visto o Livro dos Papéis se tratar de um conjunto de investigações e criações centradas à volta do papel, escolhemos desenvolver uma encadernação sobre fitas de papel, num método baseado na costura sobre fitas e no esquema de produção de capa do capítulo *In-Strap Sewing*<sup>80</sup> (FIG. 136), do livro *Non-adhesive bookbinding: VOL. I*, de Keith A. Smith. Depois dos cadernos todos costurados às fitas, estas entrelaçam-se na capa que possui duas camadas. Também escolhemos este método por, de certa forma, se relacionar com a do Livro dos Negros, em que os cadernos são presos a fitas e as mesmas fazem parte da constituição da capa.

Depois de feitas duas maquetes (FIGS. 137 A 141) onde foi testado o método de costura, os materiais a aplicar na cobertura e a forma de separação dos dois capítulos, partiu-se para a solução final. As fitas, usadas no primeiro

80 SMITH, Keith A. — *Non-adhesive bookbinding: VOL. I*. New York: keith smith BOOKS, 1989. págs. 169-173

capítulo do Livro dos Papéis, são constituídas por papel produzido pelos alunos durante as investigações que se encontram presentes no interior do livro. Com uma linha de algodão nº40, as folhas são cosidas a estas fitas e depois estas são entrelaçadas na capa, constituída por uma camada de tela ‘Coloret brown laminated’, da gama ‘Cotton Natural’ da ‘BN CoverMaterials’, e por outra camada de papel de gravura preto de 250g/m<sup>2</sup> ‘Vélin d’Arches’. Desta forma é criado todo o conjunto, em que o papel é o meio que une o livro.

A separação dos dois capítulos é feita pela própria dobragem ao meio da capa, e a partir deste, o material da capa estende-se em duas partes, uma para cada capítulo. No exterior, é dada a sensação de serem dois livros separados com a mesma encadernação mas, na verdade, encontra-se tudo unido com o cruzamento das fitas e o material da capa.

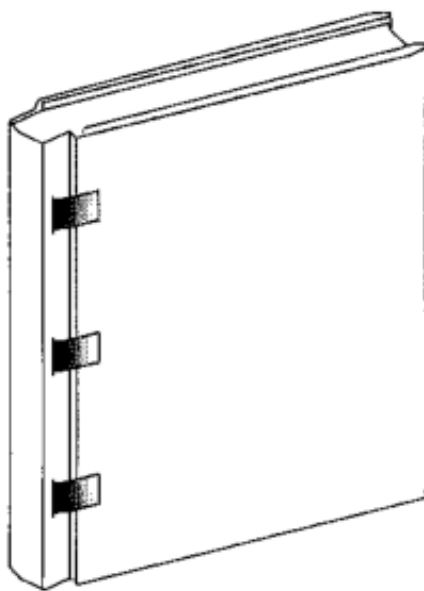


FIG. 136 Esquema do método de encadernação *In-Strap Sewing*.



FIG. 137 Maquete inicial com tudo numa só secção, produzida para perceber se o método de encadernação selecionado funcionaria. Ideia aprovada pela professora Graciela Machado.



FIG. 138 Dobragem da capa, em que o papel envolve a tela, passando a fazer parte da capa exterior. Depois as fitas são inseridas em rasgos feitos nessa capa, como é possível observar na imagem anterior.





FIG. 139 Segunda maquete produzida como teste da união das folhas soltas de forma a criar cadernos e para perceber se funcionaria a extensão da capa de forma a criar duas secções separadas, em que no seu exterior aparentam dois livros sobrepostos.



FIG. 140 Inserção das fitas do primeiro capítulo no lado da separação central entre os dois capítulos, de forma a criar a união entre os dois.

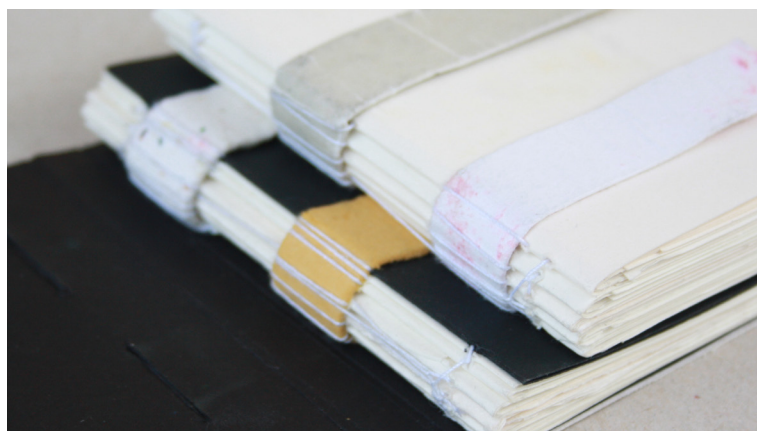
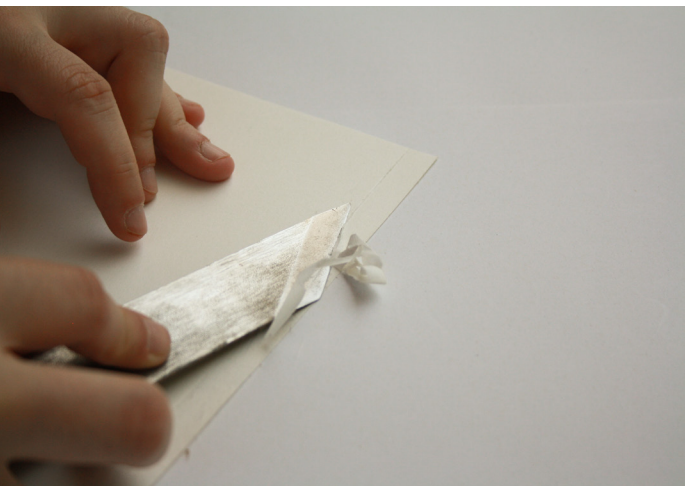
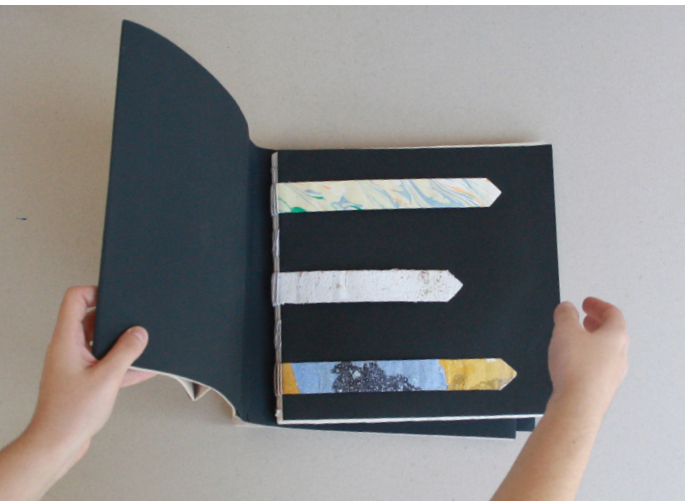


FIG. 141 Os dois miolos separados, com costuras alternadas das fitas, para ser possível inserir as mesmas na parte central da capa, sem que se afetem umas às outras.

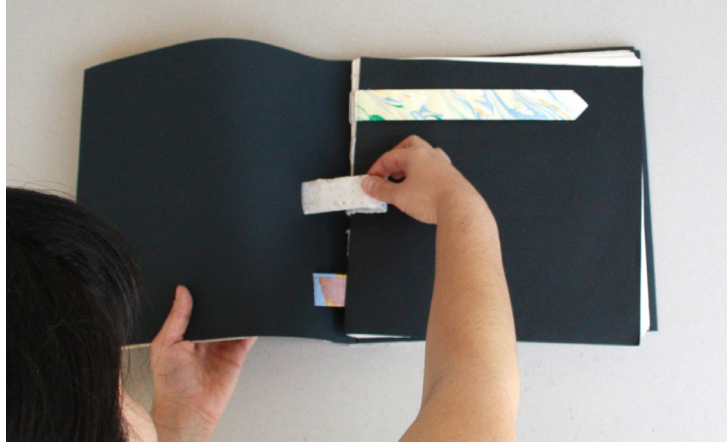


FIGS. 142 A 149  
Elaboração da  
encadernação final para  
o Livro dos Papéis.  
Desbaste do lado  
interior das folhas;  
colagem entre das duas  
folhas que irão formar  
os cadernos; produção  
das fitas e costura sobre  
estas; montagem da  
capa e colocação do  
miolo nesta.









FIGS.150 E 151 Cortes na  
capa para a inserção das  
fitas à capa; colocação  
das fitas no respetivo  
sítio.

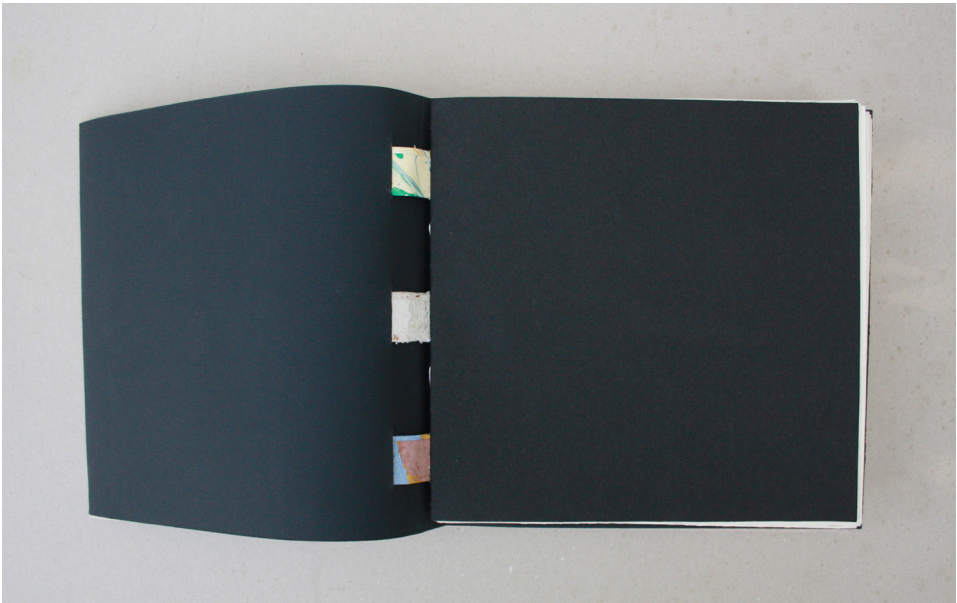
FIGS.152 Vista da capa  
do Livro dos Papéis.



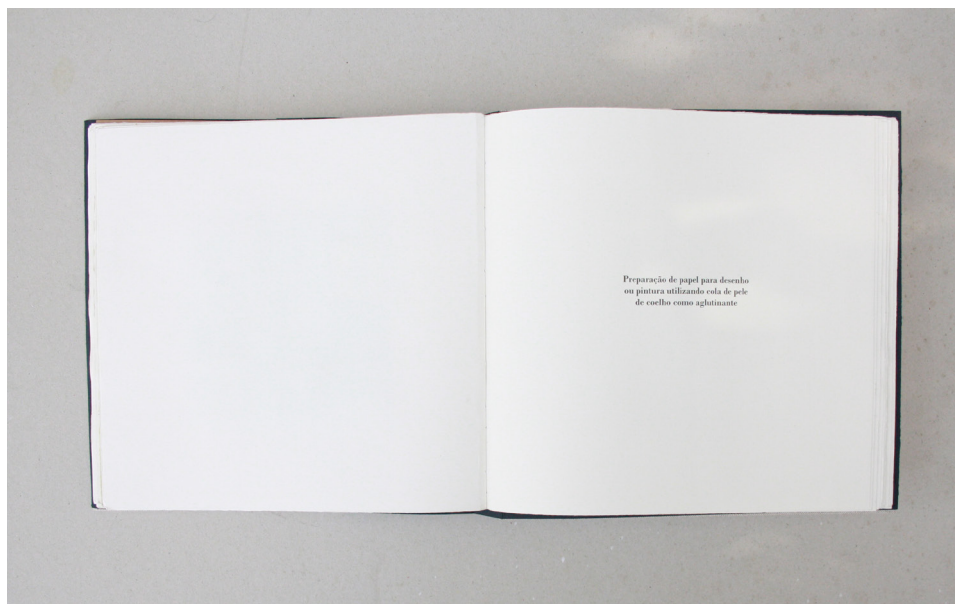


FIGS.153 Abertura da capa.

FIGS.154 Folha de rosto.









FIGS.157 E 158  
Exercícios do primeiro  
capítulo, técnica de  
marmorização de papel.



FIG.159 Exercício do primeiro capítulo.

FIG. 160 fim do primeiro capítulo, separação entre os capítulos.







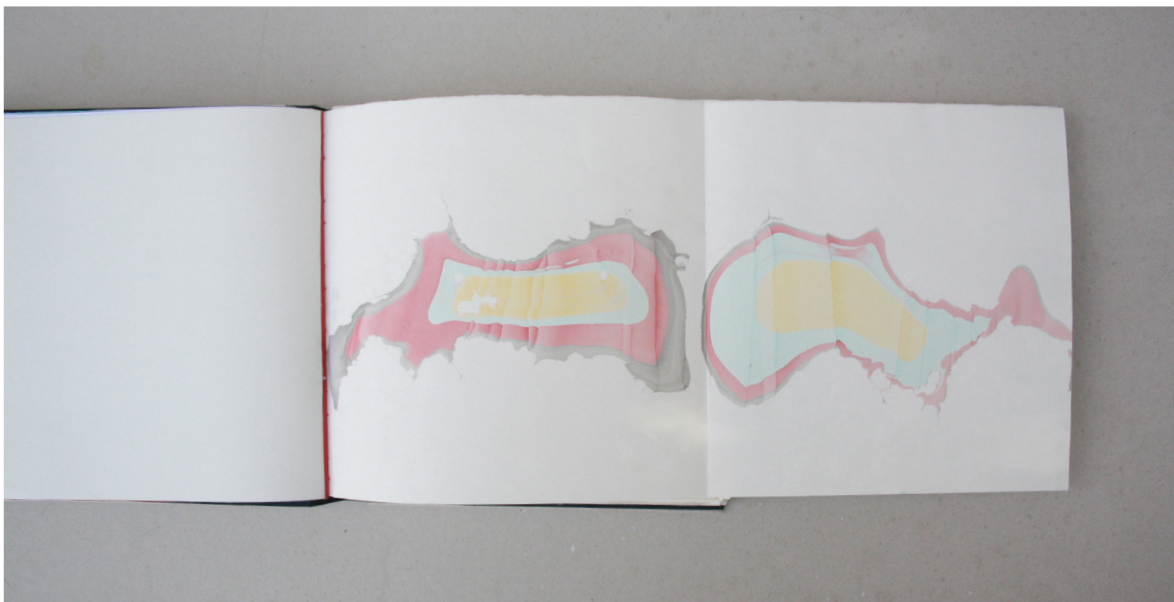


FIG. 161  
Exercício para o  
segundo capítulo.

FIGS. 162 E 163  
Exercícios para o  
segundo capítulo  
da técnica de  
marmorização de papel.



FIG. 164 Contra-capa  
do Livro dos Papéis.



PURE  
PRINT  
PUBLICATION

Pd Pd

## PPP

---

O livro *Pure Print Publication* é o resultado de um projeto colaborativo e ‘tem como principal função, celebrar o fecho de um ciclo de actividades das edições do Pure Print, apresentar à comunidade, especialmente para todos aqueles que se interessam pelo universo da publicação, a importância e a magnitude criativa e formativa destas trocas de conhecimento, e também, o “retrato” visual do seu “palco”, as Oficinas de Técnicas de Impressão’.<sup>81</sup>

Esta publicação já possuía todo o miolo projetado e faltava uma questão final: que encadernação poderia agregar toda esta informação? Naturalmente, ao nos iniciarmos numa pesquisa direccionada para estes tipos de problemas, integramos o projeto para assistir na procura de uma solução técnica para a encadernação desta publicação, dentro da equipa coordenada pela professora doutora Graciela Machado, e constituída, também, por Lisa Penedo (design e produção), Giulia Ferrigato (design e produção) e Catarina Marques (assistente de produção).

Ao pensar numa solução teríamos de ter em conta os vários factores que a integravam. O primeiro factor encontra-se no facto de o miolo ser composto por cadernos individuais de tamanhos bastante diferentes, em que cada um pode ser ou não acompanhado por um elemento visual extra, conforme o tema do artigo. Depois, seria essencial que se enquadrasse com o aspeto visual interior e tivesse em vista o conceito de articulação entre muitas atividades dentro do espaço oficial e das edições Pure Print.

FIG. 165 Pedaco de tela de encadernação cinzenta, onde foram feitos testes de impressão serigráfica, pela Giulia Ferrigato, para a capa da publicação PPP.

81 PENEDO, Elisabete — Edição de Livros em Contexto Oficial. Mestrado de Design Gráfico e Projetos Editoriais. FBAUP, 2015.

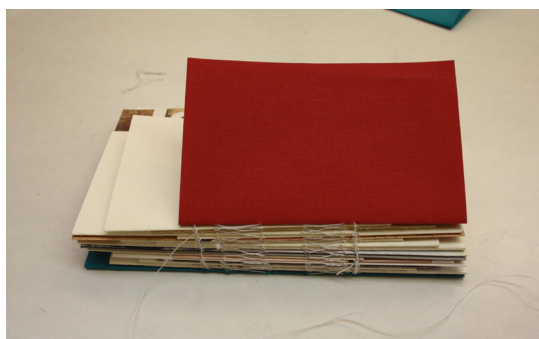
Visto que a investigação sobre papel marmorizado teve uma grande dimensão e sucesso no espaço oficial, decidimos que fazia todo o sentido esta contribuir com folhas de guarda decorativas para esta publicação. Desta forma, a nossa equipa de investigação produziu mais de 400 papéis com os formatos A3 e A3+, para esse mesmo fim (VER CAPÍTULO ‘PAPEL MARMORIZADO: REPRODUÇÃO E CRIAÇÃO EM CONTEXTO OFICIAL NA FBAUP’).

Na primeira fase de testes, em conjunto com Giulia Ferrigato, começamos por desenvolver várias maquetes em ponto pequeno, de forma a conseguirmos perceber que tipo materiais e articulação preferíamos que a encadernação possuísse. Aqui, a preferência recaiu pela utilização de um papel transparente, que levaria algum tipo de impressão manual, como revestimento de uma capa dura. Neste sentido, investigámos vários tipos de materiais transparentes, como papéis—de seda, vegetal, cebola, poliéster, etc.—e tecidos.

Durante o trabalho de campo realizado nas oficinas de encadernação e trabalho do couro da EKA, decidimos pedir ajuda ao professor Lennart Mänd e à mestre Eve Kaaret na realização de uma maquete eficaz com papel transparente. Com informação dada pela Giulia, desenvolvemos um miolo com o número de cadernos previsto e com tamanhos relativamente proporcionais como seria a publicação final (FIG.166).

Nesta altura, tencionávamos utilizar um quadrado que se encontraria na lombada então, Lennart Mänd sugeriu a utilização de uma tela que se encontraria alinhado com o quadrado, de forma a unir os cartões da capa e do verso e a reforçar a lombada—eliminando a necessidade de o papel transparente exercer a função de união.

FIGS. 166-170 Várias fases de montagem da maquete para a publicação PPP, desenvolvida durante o trabalho de campo na EKA.

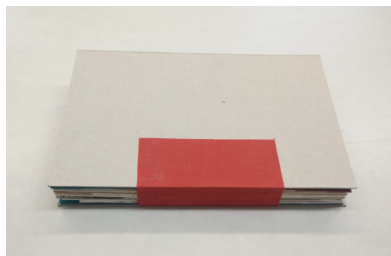




O papel vegetal utilizado foi dobrado na parte superior e inferior, de forma a possuir duas camadas e tornar a cobertura mais resistente na lombada, mas ainda transparente. Já a colagem aos cartões foi feita só no interior dos mesmos, onde ficaria escondido após a colagem das guardas ao interior dos cartões. Visto o papel transparente cria a possibilidade de este se degradar com a utilização de uma cola líquida, seria preferível a utilização de uma fita-cola ou película adesiva resistente (FIG. 168).

Aproveitamos a utilização da tela para reforçar a ideia da mancha de cor, criando uma espécie de sobreposição entre a camada do papel e a tela que se posicionava por baixo (FIG. 169). Contudo, esta solução não ficou numa posição viável. O maior problema encontrou-se na fragilidade de estes materiais, que com meia-dúzia de utilizações apresentavam desgastes muito agravados (FIG. 170). Mesmo com material próximo de tecido o problema persistia.

Desta forma, procuramos uma nova solução mais resistente mas que ainda se apresenta-se um pouco fora do vulgar. Pelo facto de ser um miolo desnivelado, uma capa vulgar teve tendência a ficar curvada na frente. Tendo isto em conta, pensamos numa encadernação que solucionasse este problema. A Giulia chegou a uma solução em que existia um lombo falso no lado da costura e na frente do miolo, e a partir de cada uma surgia uma pasta, que ajudava a criar um bloco sólido e, ao mesmo tempo, transmitia a ideia de arquivo.



Com esta maquete, decidimos, juntamente com a professora Graciela Machado, dirigirmo-nos a várias oficinas de encadernação para discutir a possibilidade de produzir uma maquete deste género. Dentro daquilo que procurávamos fazer e dentro do orçamento possível, decidimos consultar as seguintes oficinas: Papelaria Peninsular, Papelaria Progresso, Ana & Carvalho e António Sousa Oliveira Herdeiros. Aquela que apresentasse uma solução dentro dos critérios necessários seria seleccionada. Além dos critérios básicos de apresentação, era necessária a costura desalinhada dos cadernos e o cuidado em manter reto o lombo, pois este poderia desenformar devido ao desalinhamento.

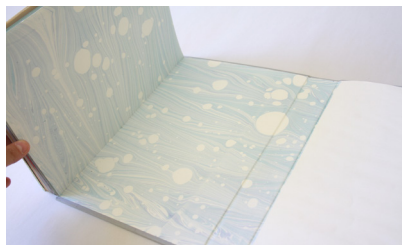
Entre o nosso diálogo com o encadernador da primeira opção, decidimos experimentar maquetizar só com o lombo falso e a pasta que surgia na frente do livro, ficando a lombada à vista e simplificando a produção da capa. Contudo, nesta empresa o preço de maquetização seria de 17,5€ e deixou de ser uma opção para a produção de uma maquete neste local.

Na Papelaria Progresso, indicaram que a costura dos cadernos de tamanhos diferentes iria ser feita à máquina e que a maquete estaria pronta dentro de uma semana, com um custo de 10€. Nunca ficou finalizada pois, passado um mês e meio ainda não tinham o pedido feito, e então, o dinheiro foi devolvido.

Como outra opção, experimentamos também maquetizar na oficina do senhor Miguel Carvalho, o qual

FIGS. 171 E 172 Maquete para a publicação PPP, desenvolvida pelo encadernador senhor Miguel Carvalho.





indicou um preço de 5€ por exemplar. A costura dos cadernos iria ser feita com a abertura dos furos através do processo de serrotagem e depois com um sistema de costura simples, com linha branca. Para tal, a posição dos cadernos teve de ser, antecipadamente, colocada no sítio e colada de forma a ficarem fixas temporariamente. O miolo ficou bem resolvido mas, a capa ficou longe da qualidade que era procurada, com muitos problemas de produção e falta de rigor (FIGS. 171 E 172).

A alternativa final foi na oficina de encadernação António Sousa Oliveira Herdeiros, onde o preço ficaria 6,15€ cada exemplar. A costura seria executada manualmente mas, também seria necessário a fixação temporária dos cadernos. A maquete que realizaram apresentou-se com uma melhor apresentação que a mencionada anteriormente. Todavia, os furos feitos para a costura não se encontravam alinhados e a lombada foi demasiado apertada no processo de costura e de colagem, ficando com uma forma curva e não reta como seria suposto. Mas, além disso, o resto dos elementos ficaram bem resolvidos (FIGS. 173 E 174). Os encadernadores da empresa supramencionada tomaram a iniciativa de resolver a colagem da folha de guarda por toda a capa, como é feito numa capa deste género, quando que o senhor Carvalho deixou o lombo à vista. Assim, escolhemos a última oficina para produzir os exemplares finais, com atenção sobre os problemas que apareceram com a maquete.

FIGS. 173 E 174 Maquete para a publicação PPP, desenvolvida pela oficina de encadernação António de Sousa Oliveira



## PAPEL MARMORIZADO: REPRODUÇÃO E CRIAÇÃO EM CONTEXTO OFICIAL FBAUP

---

Durante as entrevistas realizadas às várias oficinas de encadernação no Porto, rapidamente percebemos que não existe nenhuma entidade específica que produza papéis marmorizados manuais. Este tipo de papel sempre andou associado à encadernação. Durante todo o século XIX, era a opção preferida para as guardas e/ou para revestir as capas dos livros. Por isso, os principais produtores deste tipo de papel de fantasia eram encadernadores, que desenvolviam conforme as obras onde as fossem aplicar, sendo esta prática mais proeminente na França. Desenvolvida neste seio da encadernação, onde sempre existiu pouca disponibilidade na transmissão de conhecimentos senão de mestre para aprendizes, manteve-se igualmente uma técnica pouco divulgada e praticada por poucos.

Pela falta de acessibilidade e escassa produção manual de papeis marmorizados, a organização do Pure Print, desde o ano letivo de 2014/2015, procurou uma entidade que tivesse conhecimentos sobre a técnica de marmorização e que se disponibilizasse para a transmitir num contexto de workshop na FBAUP. Apesar de contatos e acordos feitos, não chegou a realizar-se. Também, não existiam elementos que pudessem constituir uma equipa de investigação que conseguissem reconstituir etapas necessárias e assim, ser possível registar as fórmulas certas para a produção de papel marmorizado em contexto oficial português.

Contudo, neste ano letivo de 2015/2016, o panorama alterou-se com a presença de vários investigadores

FIG. 175 Reprodução de um papel marmorizado em contexto da investigação.



graduados e pós-graduados sob orientação da professora doutora Graciela Machado, interessados em participar na investigação sobre a técnica de papel marmorizado: a bolsista de FCT, Ana Margarida Rocha, havia desenvolvido um projeto de investigação sobre aquatípia, que consiste na pintura com óleo sobre água; a autora, que ao desenvolver um projeto de investigação sobre encadernação foi induzida a ter um grande interesse por todas as vertentes que a envolvem, incluindo a marmorização; o David Lopes, estudante de LAP, na vertente de pintura, com um interesse pela marmorização para a sua inclusão nas suas obras artísticas; e a Giulia Ferrigato, também mestranda de MDGPE, que se encontrava a desenvolver estágio nas Oficinas de Técnicas de Impressão da FBAUP, com idênticos interesses sobre técnicas da encadernação.

Assim, com esta equipa coordenada pela professora doutora Graciela Machado, foi-lhe possível organizar um workshop com a Associação de Amizade Luso-Turca, sobre

FIG. 176 Fotografia do workshop Print Preview IV: *Ebru*.



a técnica de marmorização de papel, de forma a ser possível a obtenção do máximo de informação sobre esta. Então, no dia 4 de dezembro de 2015, frequentámos o workshop Print Preview IV: *Ebru*, conduzido por Yasin Genc e Ali Akça<sup>82</sup>, membros da Associação de Amizade Luso-Turca, com a intenção de nos introduzir e perceber esta técnica (FIG. 176).

Aqui, compreendemos a importância do tempo de preparação dos banhos, assim como as suas componentes—neste caso, à base de algas—e de como tem de ser produzido pelo menos 12 horas antes de ser utilizado. A densidade do banho tem de ser escolhida conforme o tipo de trabalho que se pretende fazer, em que os padrões necessitam de menos substância em comparação com o desenho mais controlado, como no caso das tulipas. As tintas usadas foram importadas da Turquia, constituídas por pigmentos de cor naturais misturados com água e fel de boi. Informaram que dependendo da quantidade de tinta, é adicionada uma determinada quantia de fel de boi e que a melhor forma de perceber se tem o suficiente é testando-as com o banho. Se as gotas de tinta não se expandirem o suficiente, a tinta necessita de mais fel de boi; se as gotas se expandirem em demasia, significa que necessita de mais tinta—sendo estes os pressupostos essenciais.

Os pincéis utilizados neste workshop, e que normalmente são utilizados pelos praticantes da arte *ebru*, são feitos de ramos de rosa e de pelos de rabo de cavalo (FIG. 177). O recipiente usado para agregar o banho era



FIG. 177 Pincéis utilizados no workshop Print Preview IV: *Ebru*.

82 Presidente da 'Associação de Amizade Luso-Turca'.

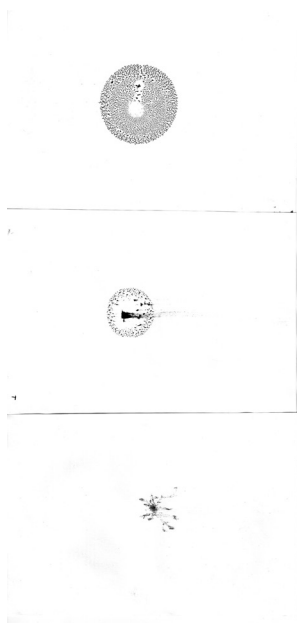
feito de cinco placas de acrílico transparente, simplesmente coladas com fita cola. Este instrutor tem preferência por um recipiente transparente, para ser possível colocar uma luz por baixo deste, apagar as luzes e assim, torna-se possível ver melhor as formas que se encontram à superfície da água. No entanto, é, sobretudo, um exercício de encenação em torno de uma técnica, que na origem é usada pelos mestres, num contexto religioso.<sup>83</sup>

No dia 11 de dezembro de 2015, começamos a investigação prática com toda a equipa presente. Da informação retirada da demonstração do workshop Print Preview IV: *Ebru*, não houve elementos informativos suficientes para a reprodução do mesmo banho, visto que a única informação dada foi de que se tratava de ‘pó de algas’ dissolvido em água —podendo ser qualquer alga. Contudo, foi possível ficar com o líquido utilizado durante a sessão para assim, podermos comparar com os testes de fórmulas que fossem postos em prática.

Sem saber que substância exata havíamos de utilizar, foi necessário recorrer a outras fontes para identificar substâncias que densificassem a água para o banho, onde descobrimos a aplicação da goma tragacanto,<sup>84</sup> disponível em pó nas oficinas e optámos por, também, experimentar o agár-agár, muito utilizado, em contextos científicos e culinários, para engrossar água.

No caso das tintas, começamos por experimentar a utilização de pigmentos em pó ‘Dolci’, onde fora necessário a sua preparação prévia de esmagamento antes de ser adicionado o fel de boi. Sem acesso a fel

FIG. 178 Digitalização de um dos primeiros testes da relação entre banho e tintas.



83 ‘A arte *ebru* é o primeiro produto artístico do povo turco sobre a arte Islâmica cuja filosofia muito profunda, relaciona a criação divina com a arte. Prova que a natureza é obra assinada do mesmo artista. A arte reproduz a vida em sua essência; na criação cuja forma mais bela enaltece a existência humana. Todo servido é reproduzido na água quando se acrescenta pigmentos.’ ASSOCIAÇÃO DE AMIZADE LUSO-TURCA — Arte Ebru: pintura sobre água. Documento disponibilizado pelos instrutores do workshop ‘Pure Print IV: Ebru’.

84 WOLFE, Richard J. — *Marbled paper: its history, techniques and patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. ISBN 0-8122-8188-8. 249 págs.

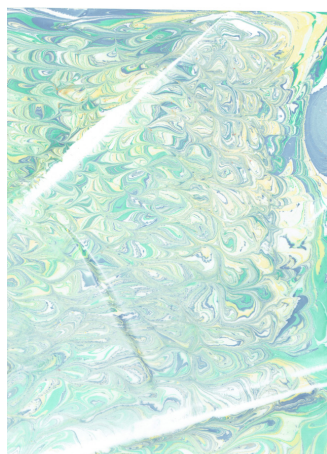
de boi genuíno, como o que havia presente no workshop, utilizamos fel de boi sintético da marca ‘Tallens’.

Na primeira sessão, o banho com goma tragacanto teve sucesso com a solução de duas colheres de sobremesa do pó, dissolvido em 2,5 litros de água. Enquanto que o ágar-ágar não correu como esperado pois, a solução se solidificou ao atingir a temperatura ambiente. Assim, fizemos o teste das mesmas tintas no banho de goma tragacanto e no resto do banho do workshop, verificando que no segundo, as tintas se expandiam menos e as cores se demonstravam mais vivas.

Os testes expandiram-se numa segunda sessão, realizada no dia 16 de dezembro, onde insistimos numa nova combinação para a criação de um banho com ágar-ágar que demonstrou resultados até este ter gradualmente solidificado durante os testes de cor, conforme foi arrefecendo.

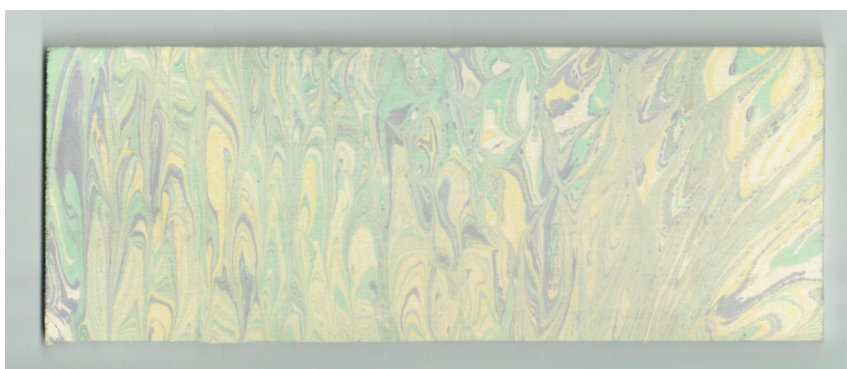
Na terceira sessão, decidimos abandonar o ágar-ágar e testar outra opção: as sementes de linhaça. Para obter a viscosidade destas sementes, é necessário colocá-las ‘de molho’ durante um certo período de tempo e depois é feita a separação das sementes do líquido densificado pela goma que estas libertam. Foram colocados 200 gramas de sementes em 500ml de água durante 24h. Na sessão, foi necessário coar as sementes, de forma a obter só o líquido pretendido e verificou-se que a quantidade de água era pouca pois, tornou-se difícil fazer esta separação. Então, a solução foi diluída adicionando 1 litro de água durante o processo. Nesta sessão, o banho de goma tragacanto e o do workshop apresentaram resultados estáveis mas com alguma granulação nas cores. Contudo, o de linhaça produziu formas fragmentadas e não uniformes como seria pretendido. Com estes resultados, decidimos abandonar as tintas de pigmento em pó pois, todas as impressões mostravam granulação na tinta e a causa podia estar nas tintas utilizadas. Substituímos por gouaches em tubo.

À quarta sessão, no dia 8 de Janeiro, tivemos de abandonar o banho do workshop e de goma tragacanto pois, já se apresentavam em mau estado. Optámos por desenvolver um novo banho de goma tragacanto que se mostrou com melhores resultados que o primeiro e produzimos um novo banho de sementes de linhaça, que continuou a mostrar formas pouco uniformes, em comparação com o de goma de tragacanto. Além dos testes com tintas de gouache com fel de boi, também foram testadas aguarelas em tubo com fel de boi. Em adição, experimentamos fazer uma solução de banho com amido de milho, onde adicionamos 20 gramas numa panela com água e aquecemos até à ebulição. Contudo, não se demonstrou uma opção viável visto que a tinta não expandia como desejado e esta não aderiu ao papel.



Na quinta sessão, voltamos a produzir um banho com goma tragacanto e outro banho com sementes de linhaça mas, agora, na tentativa de produzir soluções ainda mais densas de maneira a ser possível criar formas mais controladas. Contudo, ao aplicar as mesmas soluções das tintas que foram aplicadas aos banhos anteriores, estas provocavam arrastamentos nas impressões, sendo necessário acrescentar mais fel de boi as tintas. Foi assim que percebemos que a densidade do banho irá influenciar o quão líquidas as tintas necessitam

FIG. 179 E 180  
Marmorização  
em papel  
transparente  
poliéster e em  
contra-placado.





estar ou vice-versa. E, além disso, que os tipos de tinta e as diferentes tonalidades de cor requerem diferentes níveis de fel de boi.

No entanto, com o banho de linhaça mais denso, foi possível produzir impressões com melhor qualidade que o banho de goma de tragacanto. Assim, finalmente, foi possível começar as tentativas de produção diferentes padrões tradicionais simples como é o caso do *antique straight* e do *italian*. E testamos a impressão em materiais diversos ao papel (FIGS. 179 A 180). Visto que as sementes de linhaça têm um custo muito mais reduzido e começou a demonstrar melhores resultados que o da goma tragacanto, passou a ser a fórmula de banho de eleição para a equipa de investigação.

Após estas sessões, foi desenvolvido um livro das oficinas intitulado de ‘Papel Marmorizado: Reprodução e criação em contexto oficial na FBAUP’, dedicado a esta investigação, onde foram compilados todos os papéis marmorizados destas cinco sessões, juntamente com

FIG. 181 Dupla página do livro das oficinas: ‘Papel Marmorizado: Reprodução e criação em contexto oficial na FBAUP’.

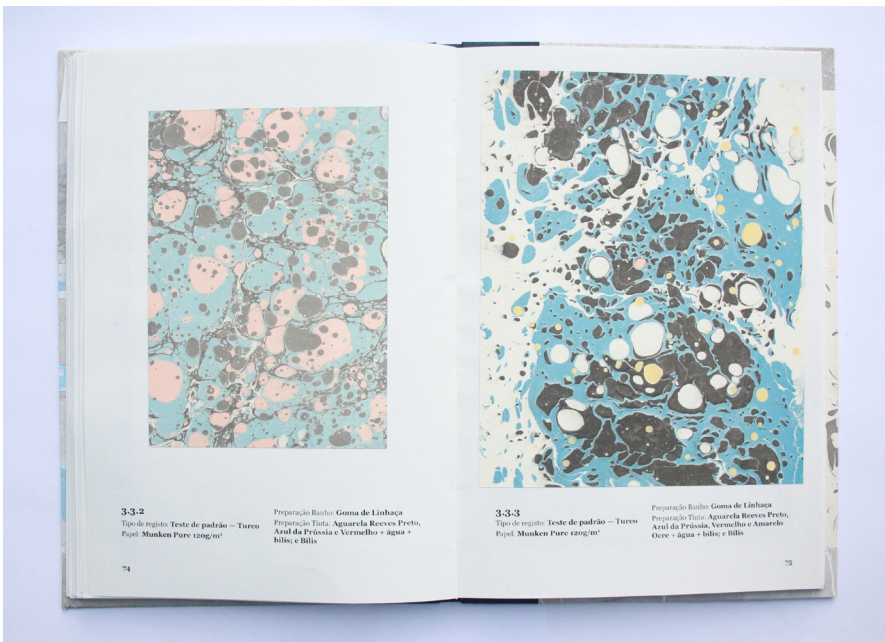




FIG. 182. Mestre de *ebru*, Nurhayat Polat, no seu atelier em Helsínquia e produzir um padrão *stormont*.

soluções de preparação de banhos e de tintas (FIG. 181) (APÊNDICE N° 4.1). Nesta publicação, desenvolvemos a paginação, onde utilizamos digitalizações de folhas produzidas entre as várias sessões como separadores dos capítulos e foi necessário pensar como colocar as legendas de forma a, posteriormente, serem colados os resultados originais. Ainda, a autora deste projeto de investigação encadernou este livro em que optou fazer uma meia-encadernação, por ser a técnica mais icónica na utilização do papel marmorizado, onde utilizou tela azul escura, número 4700 da gama ‘Imperial’ da ‘BN CoverMaterials’, na lombada e, de resto, foi coberto com fragmentos que sobraram dos papéis presentes no interior.

Durante o trabalho de campo desenvolvido na EKA, visitámos o atelier de papel marmorizado *Artpiste*, da mestre turca Nurhayat Polat que se situa na Helsínquia (FIG. 182). Aqui conseguimos perceber alguns segredos e truques para a produção de certos padrões e efeitos nas tintas e, mais importante, identifiquei qual era o ‘pó de algas’ que os mestres turcos têm preferência — o de *carrageen* ou *irish moss* (musgo irlândes). Além disso, Nurhayat Polat mostrou-nos vários trabalhos artísticos que desenvolveu, todos tendo a técnica de papel marmorizado como base. A sua figura preferida são os pássaros, os quais procura desenvolver de várias maneiras através da marmorização (FIG. 33). Vendem produtos de vários tipos marmorizados, desde lenços de seda a caixas de madeira. Os papéis produzidos por ela tem uma qualidade excelente e as folhas que utiliza são importadas da Turquia, sendo um papel que não leva qualquer químico.

De regresso a Portugal, o Museu Nacional da Imprensa abriu um novo conjunto de workshops, em que uma das sessões era dedicada ao Papel Marmorizado, e que decorreu no dia 12 de março e foi conduzida por Alcina Manuela Carneiro<sup>85</sup>. Apesar de já termos uma pesquisa com bons resultados, estivemos presentes nesta sessão com a curiosidade de saber que técnica seria aplicada—banho de amido de milho e tintas acrílicas—e o método de formação que iria ser utilizado para esta técnica (FIG. 183).

A partir destes levantamentos, foi possível aperfeiçoar a produção dos padrões na nossa pesquisa. Assim, conseguimos executar e aperfeiçoar padrões mais complexos como ‘penteado’, ‘french curl’, ‘espanhol’, ‘peacock’, ‘winged’, ‘stormont’, ‘gloster’, etc. (PÁGS. 56 E 57)

A partir daqui, a investigação partiu para uma fase de aplicação, onde se começou a produzir 400 papéis de formato A3 e A3+ que teriam o propósito de servir como folhas de guarda para a publicação *Pure Print Publication*.

Esta produção foi desenvolvida por toda a equipa de investigação e decorreu até ao início do mês de abril. Entre esta produção, foram criadas as folhas para integrar o Livro dos Papéis como testemunhos da investigação realizada em espaço oficial e, ainda, foram desenvolvidos vários cartazes para a exposição ‘Aos Papéis’ que se realizou no Palácio das Artes entre 17 e 19 de fevereiro de 2016, organizada pela FBAUP<sup>86</sup>. Tanto o livro como a exposição têm a intenção de divulgar várias investigações desenvolvidas no espaço oficial da faculdade, onde o papel foi o elemento principal.

85 Licenciada em Artes Plásticas, vertente de Escultura, e mestre em Desenho e Técnicas de Impressão, pela FBAUP.

86 Coordenação da professora Graciela Machado, no contexto do Mestrado de Desenho e Técnicas de Impressão.

FIG. 183 Reprodução de um dos papéis marmorizados na sessão de workshop sobre Papel Marmorizado, com Alcina Manuela Carneiro.



Com a investigação a este ponto, a equipa organizou um workshop sobre a técnica de marmorização de papel, no contexto oficial do Pure Print. Este teve o nome de ‘Print Preview VII—Elementos do livro: o papel marmorizado’ e foi dividido em duas sessões. Para a divulgação deste, desenvolvemos o cartaz (FIG. 184) e os flyers destinados a divulgar esta formação, em que produzimos alguns flyers num processo completamente manual, com a Giulia Ferrigato, onde o fundo corresponde a um papel marmorizado manual e o resto dos elementos gráficos foram impressos com recurso à técnica de impressão serigráfica (FIGS. 185 E 186).

A intenção deste workshop foi a de partilha da pesquisa desenvolvida pela equipa de investigação e além disso, fora já planeado a produção de uma publicação que visaria o convite aos participantes do workshop a integrarem a mesma, com papéis desenvolvidos por eles durante o workshop. Esta publicação é descrita com mais detalhe no capítulo seu capítulo ‘ENCADER≡ e MARMOR~’.

A primeira sessão, a 28 de abril, decorreu num modo ‘masterclass’ com duração de duas horas, onde: incluímos uma apresentação sobre exemplos de encadernação de livros com papéis marmorizados aplicados, provenientes do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP por Graciela Machado; foram expostas todas as pesquisas realizadas neste âmbito, como as suas publicações resultantes, o ‘Livro das Oficinas: Papel Marmorizado’ (APÊNDICE 4.1) e o ‘Manual—Marmorização de papel’ (APÊNDICE 4.3); demonstramos os materiais e ferramentas necessárias; foram explicados os passos necessários para a produção das tintas e do banho com sementes de linhaça; e ainda, houve espaço para uma produção de cada um dos dois padrões base (turco e *suminagashi*) por todos os participantes.



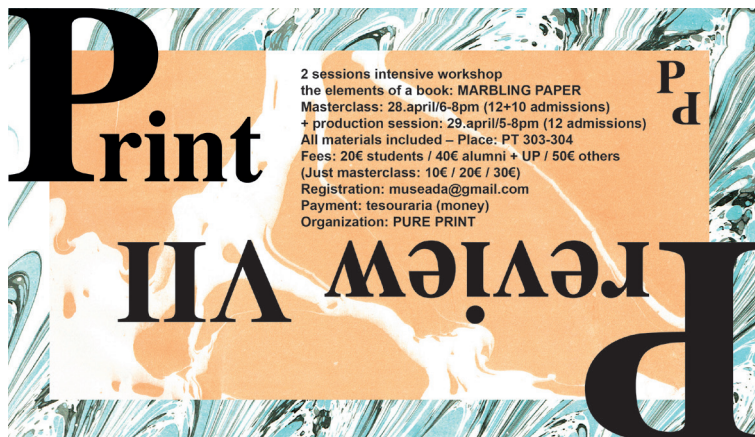


FIG. 184 Cartaz de divulgação para o workshop e masterclass 'Print Preview VII — Elementos do livro: o papel marmorizado'.



FIG. 185 Produção dos flyers com técnicas manuais, como divulgação do workshop 'Print Preview VII — Elementos do livro: o papel marmorizado', nas Oficina de Técnicas de Impressão da FBAUP.



FIG. 186 Flyers afixados na parede de divulgação do Pavilhão Sul. Foram afixados vários no mesmo sítio para incentivar o interesse das pessoas para a recolha dos mesmos, visto se tratar de papéis marmorizados originais.



Na segunda sessão, com duração de três horas, focamos os participantes na produção de diferentes processos tradicionais: ‘pena’, ‘zebra’, ‘penteado’, ‘espanhol’ e alguns elementos ainda tiveram a oportunidade de realizar uma produção mais livre e sobre outros suportes que não o papel. Para esta sessão, produzimos uns cartões informativos, cada um referente a um padrão, com esquemas dos diferentes passos necessários para produzir aquele tipo de padrão.

De forma a finalizar a investigação, foi desenvolvido o ‘Manual—Marmorização de Papel’ onde são igualmente, mas de forma mais completa, descritas as várias tarefas necessárias na marmorização de papel, incluindo a preparação das tintas e das várias soluções de banhos: goma tragacanto, sementes de linhaça, musgo irlandês<sup>87</sup> e amido de milho; possui os vários passos necessários para a produção dos padrões que foram testados ao longo da investigação; e ainda, possui uma análise a alguns livros do fundo antigo do arquivo documental da biblioteca da FBAUP que possuem elementos com a técnica de marmorização aplicada (APÊNDICE N°4.3).

FIG. 187 Fotografia tirada durante a masterclass do ‘Print Preview VII—Elementos do livro: o papel marmorizado’.



87 Esta substância fora testada após a realização do workshop, durante o mês de julho de 2016. Só foi possível obter o pó com base de *carrageen moss*, próprio para a técnica de marmorização, através da importação de um fornecedor de material para esta técnica, radicado em Israel. A fórmula do banho com esta substância mostrou-se mais simples de produção em relação à de sementes de linhaça.

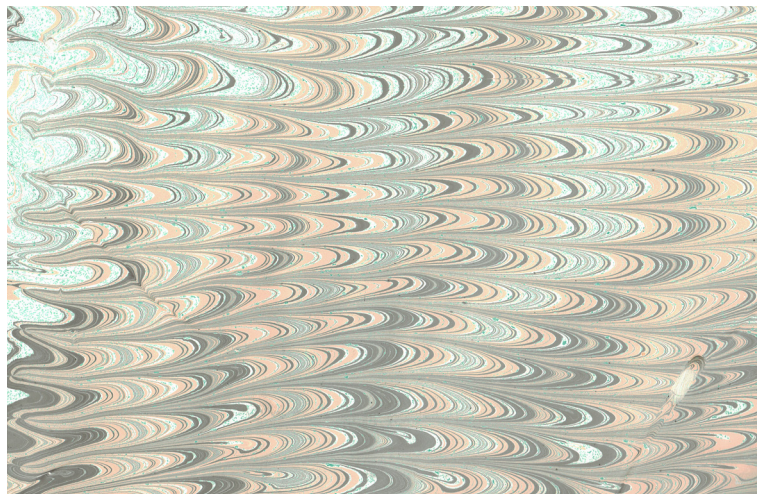


FIG. 188 Exemplo de um papel produzido por um participante no workshop do padrão ‘penteado’.

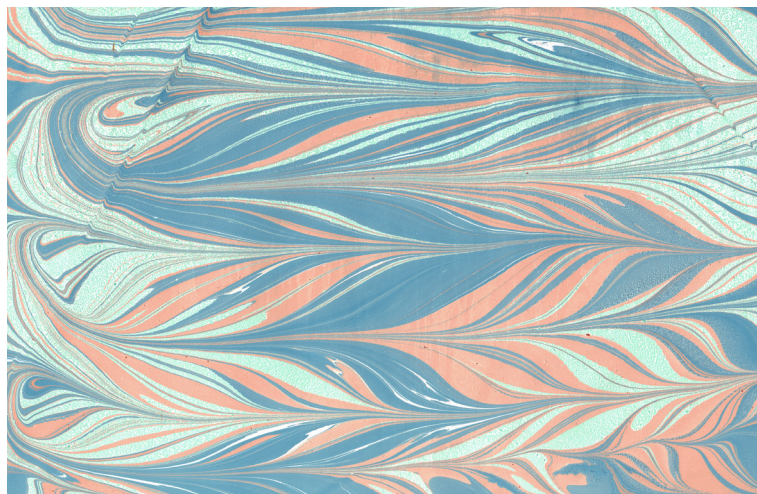
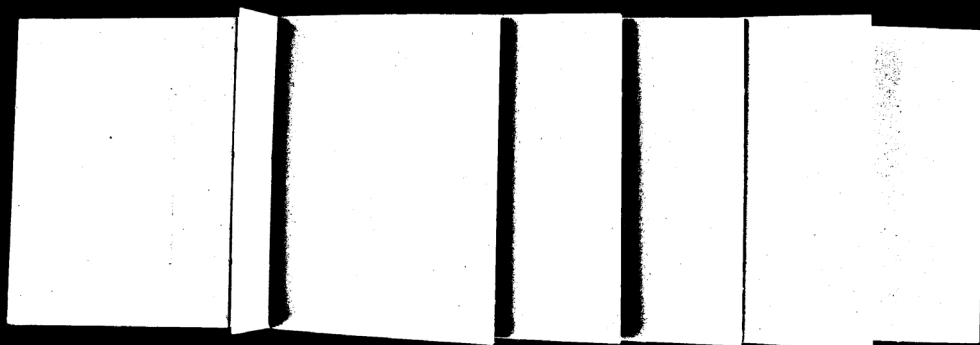


FIG. 189 Exemplo de um papel produzido por um participante no workshop do padrão ‘pena’.



FIG. 190 Exemplo de um papel produzido por um participante no workshop do padrão ‘espanhol’.



## ENCADER ≅ E MARMOR ~

---

Um dos principais problemas encontrados antes e durante a pesquisa, aqui realizada, foi o distanciamento dos formandos, interessados no design e produção de livros, com a encadernação manual. Este distanciamento leva estes aprendizes a não apreenderem de imediato quais são os processos básicos de construção do miolo e da capa de um livro que os ajudariam a reconhecer melhor os elementos essenciais a ter em conta durante o processo de idealização e criação.

Outra questão associada, também regular entre os formandos, é a falta de conhecimento de técnicas mais complexas—além da brochura, encadernações em capa dura, etc.—, que poderiam ajudar a pensar e explorar a estrutura de um livro de outra maneira além da que estamos acostumados a encontrar. A solução poderá não se encontrar na prática intensiva da encadernação—o necessário para dominar as técnicas que a ela se relacionam—mas, uma introdução ou apresentação de vários métodos possíveis, desde os mais comuns e simples aos menos conhecidos e complexos.

A prática da encadernação manual desde os seus primórdios que foi transmitida num contexto de necessidade e os seus praticantes só se tornaram especialistas após vários anos de atividade e de resolução dos mesmos e de novos problemas. Apesar das várias técnicas serem de processos claros e simples, um principiante não terá a capacidade que o perito terá para executar essas tarefas com destreza e perfeição. Além

FIG. 191 Costura em concertina.

FIG. 192 Colagem da capa em papel ao caderno C (VER LISTA NA PÁG. 207).

FIG. 193 Lixação do corte do miolo para levar algum tipo de decoração.

FIG. 194 Marmorização do corte do miolo.

FIG. 195 Colagem dos cartões e do lombo falso aos material que irá revestir a capa.

FIG. 196 Virado da tela da lombada sobre os cartões e o lombo falso para a constituição da capa do caderno I (VER LISTA NA PÁG. 207).

FIG. 197 Desbaste da pele para a lombada do caderno H (VER LISTA NA PÁG. 207).

disso, é necessário conhecer os materiais e as ferramentas a utilizar, de forma a perceber quais são os que melhor se adequam em determinada situação e como aplicá-los — a melhor forma de tal acontecer é com a prática, de execução e de aplicação, de tentativa e erro e o sucesso repetitivo que conclui uma resolução para um determinado problema.

Contudo, estes artesãos portugueses que dominam a arte da encadernação poderão deixar de existir visto que os próprios não têm a capacidade de transmitir, por receio de desvendar o segredo profissional ou mesmo por desmotivação, os seus conhecimentos, reservando-os apenas para a instrução do aprendiz e posterior integração na oficina. Se este património do livro não está disponível a ensinar as pessoas interessadas, designers editoriais ou não, como podem estas obter tais conhecimentos? As pessoas que agora decidem começar a exercer o ofício são auto-didatas, que decorrem a aprendizagem por plataformas *online*, por manuais ou livros *how-to-do*, e/ou são frequentadores de formações em workshops que fazem uma introdução base à questão. Mas, mesmo assim, não existe uma presença mais vinculada entre os formandos, que os leve a querer explorar estas técnicas como apoio aos seus projetos. Como pode ser feita esta introdução e reaproximação mais motivante para os formandos em design editorial, em particular?

Como resposta, encontramos a solução no desenvolvimento de uma caixa, dividida em duas partes, ENCADER≍ e MARMOR~, que inclui os dois temas mais tratados durante este projeto de investigação: a encadernação e a marmorização. O ENCADER≍ é constituído por um conjunto de cadernos em formato A7, cada um com uma técnica de encadernação e/ou de decoração diferente, com exemplos dos mais aos menos tradicionais. Desta forma, é possível haver uma continuidade de produção de vários outros cadernos com



este formato, na procura de investigar novas formas na construção do livro, encontradas nas mais variadas fontes. Os objetos físicos são a melhor forma de conhecer o sistema de encadernação, onde todos os pormenores são importantes, desde o material utilizado (a linha, o papel, a tela) à forma como é utilizado. O desenvolvimento de um exercício como este é uma mais valia para quem percebe os métodos aplicados e para quem os procura aprender. Esta ideia parte de inspiração das caixas desenvolvidas pelo professor Lennart Mänd e pela mestre Eve Kaaret onde, como aprendiz, é possível analisar os vários exemplos e encontrar opções interessantes e que motivem a querer experimentar estas e outras.

A outra parte constituinte da caixa, o MARMOR~, (FIG.198) é uma publicação singular mas com a particularidade de poder receber a adição de mais conteúdo tendo em conta que, a marmorização de papel permite vários processos de produção de imagens visuais, das mais tradicionais às mais experimentais. Sob uma encadernação em concertina, funciona como um expositor dos padrões que apresenta e/ou, também, como um breve manual com a qualidade visual dos papéis originais, tanto para o experiente como para o aprendiz. Foi escolhida a encadernação concertina pelo facto de esta permitir tanto uma visualização geral dos vários padrões presentes como permite consultar cada um individualmente (FIG.199), reforçando a ideia de adição através das secções separadas mas partem de um todo, por se encontrarem unidas à base (a concertina em papel *Geltex* cinzento claro e marmorizado a cinzento escuro e prateado). Além disso, esta permite ter a extensão que se quiser, possuindo um comprimento com espaço para a adição de pelo menos mais dez secções. Neste momento, encontra-se dividida em sete secções, uma primeira com uma breve introdução à história do papel

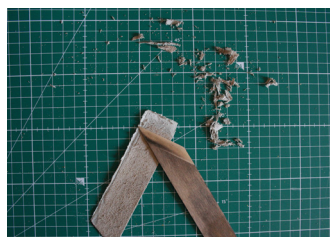
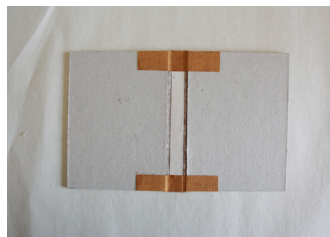
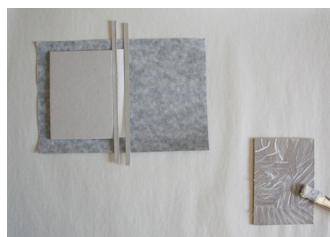
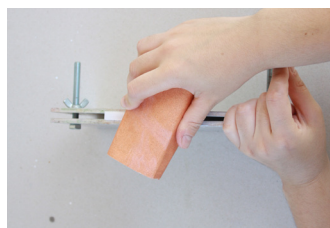


FIG. 198 MARMOR~  
em estado fechado



FIG. 199 MARMOR~  
vista do interior,  
completamente aberto

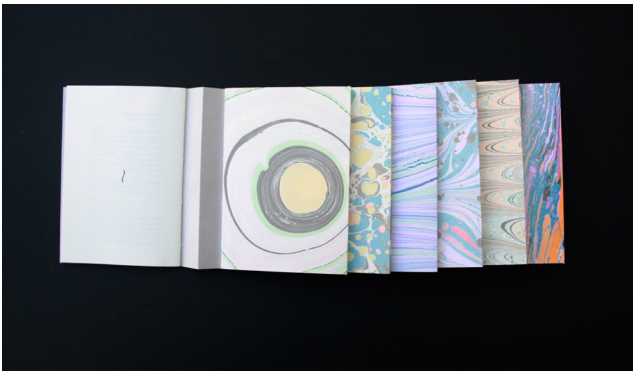
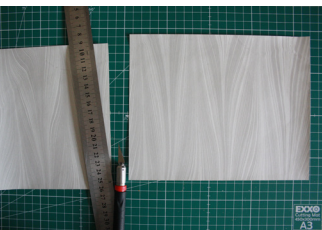


FIG. 200 Processo  
de marmorização da  
faixa que constitui  
a concertina do  
MARMOR~

FIG. 201 Corte de uma  
folha para o interior da  
secção do padrão ‘pena’.



marmorizado e aos processos envolventes; e outras seis, cada uma dedicada a um específico padrão: *suminagashi*, turco, pena, zebra, penteado e espanhol—os processos abordados durante o workshop ‘Print Preview VII — Elementos do livro: o papel marmorizado’. Os papéis que revestem cada uma destas secções tratam-se de folhas originais produzidas pelos participantes e instrutores durante o mesmo. No interior de cada secção, encontramos as instruções para a produção de cada padrão sobre o banho preparado, em que consultado do início para o fim, podemos visualizar as instruções através de esquemas infográficos e, do fim para o início, é possível ler as instruções necessárias em formato de texto, sempre acompanhados com impressões originais dos vários passos, desenvolvidas para este propósito. Ao centro dos cadernos, encontramos uma breve informação sobre cada padrão.

Tanto o ENCADER≍ como o MARMOR~, foram planeados de forma a ser possível continuá-los, com a adição de novos elementos. Ou seja, é possível dar a continuação da produção de pequenos exemplos entre as múltiplas opções de encadernação e de decoração do livro, em que começamos das mais tradicionais até que se chegará às mais experimentais, desde o material aplicado à estrutura do livro em si. O mesmo acontece na marmorização pois existem muitos outros padrões tradicionais para explorar e dominar e ao mesmo tempo, muitos processos de desenho experimental para aplicar e, até, (re)inventar. Esse desenho experimental visa, principalmente, a definição das variáveis a manipular e a realização de experiências, com vista a encontrar novos efeitos, tornando um produto original.

Ambos encontram-se inseridos na caixa dividida em duas secções (FIG.202) produzida com técnicas de cartonagem para arquivo de livros, as mesmas que Lennart Mänd utilizou para a caixa de exemplares dele e que aplicamos para desenvolver um exercício de aprendizagem com Eve Kaaret (APÊNDICE N° 3.12). Esta é revestida com tela de encadernação bege n°5060 da gama ‘Savanna’ da

‘BNCoverMaterials’.

O revestimento interior trata-se de papel *Geltex* cinzento escuro, para o MARMOR~ e castanho para o ENCADER≍.

FIG. 202 Caixa aberta dividida nas duas secções, com os seus respetivos elementos.



Lista dos vários exemplares produzidos para a coleção do ENCADER≍ e as técnicas de encadernação e decoração aplicadas em cada um deles (FIG. 203):

A— Costura simples cruzada (VER APÊNDICE 3.1). As folhas de guarda são de papel grosso marmorizado e costuradas ao contrário de forma a terem, igualmente, a função de capa. Tira de papel encerado junto à lombada.

B— Costura sobre fitas (VER APÊNDICE 3.2) de papel encerado, que são inseridas nas folhas de guarda marmorizadas que, igualmente, possuem o papel de capa.

C— Costura individual de três furos a concertina, em que o papel base desta é marmorizado.

D— Costura sobre fitas numa encadernação igual à que foi utilizada para o Livro dos Papéis. Fitas finas em papel colorido e fitas grossas em papel encerado. Capa em material metalizado de encadernação sintético em preto, papel marmorizado com a técnica de *suminagashi* e cartão prensado.

E— Costura simples para uma encadernação em brochura, com papel grosso marmorizado para a capa e folhas de guarda em papel azul escuro metalizado.

F— Costura simples cruzada, lombada colada com uma mistura de cola com tinta acrílica prateada e folhas de guarda em papel branco metalizado. Capa em cartão prensado marmorizado com cortes exteriores na charneira da lombada para criar as dobras. Interior direito da capa colada à última folha de guarda do miolo.

G— Costura simples para uma encadernação inteira em tela de encadernação azul escura, número 4700 da gama *Imperial* da *BN CoverMaterials*. Folhas de guarda e cortes marmorizados. Requife industrial amarelo. Embutido na capa de tela bege.

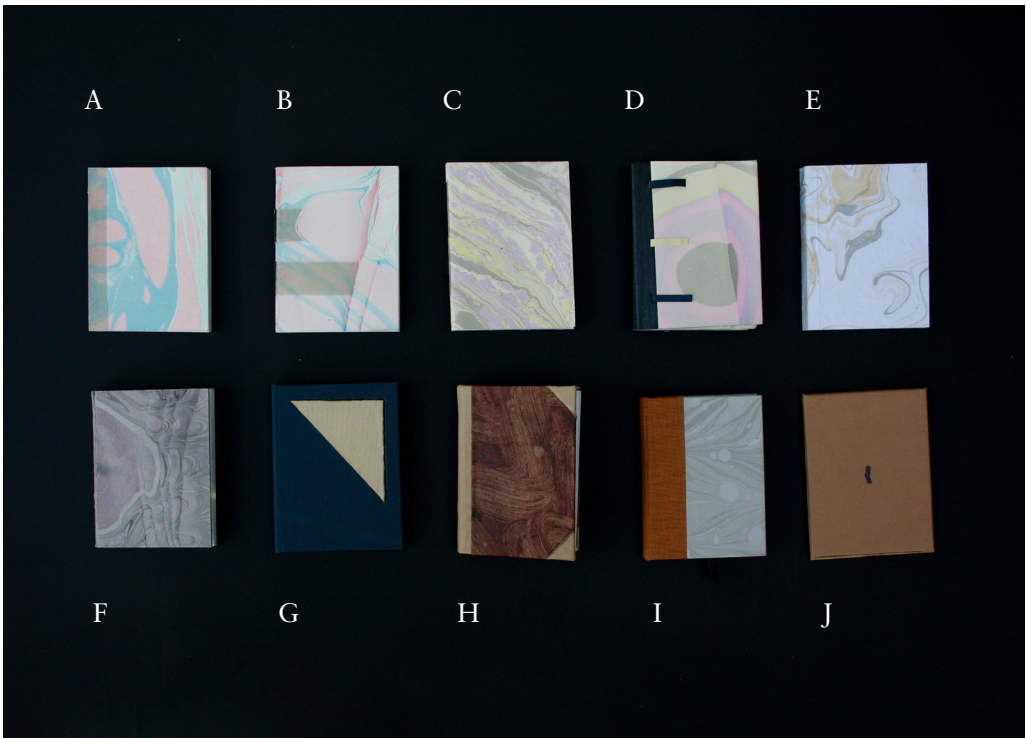
H— Meia-amadora em couro bege na lombada e nos cantos, e papel castanho pintado com a técnica de *paste paper*.

Folhas de guarda em papel decorativo branco com pormenores a prateado. Cortes pintados de forma livre, com tintas acrílicas diluídas—azul escuro, castanho, amarelo e vermelho.

I— Meia-encadernação em tela cor-de-laranja e em papel *Geltex* cinzento claro marmorizado a cinza e a prateado. Folhas de guarda em papel bege texturado, fitilho e requife em preto. Corte superior pintado a tinta acrílica prateada, corte frontal espargido com prateado e dourado e corte inferior pintado a dourado.

J— Costura e encadernação copta com capa revestida com papel *Geltex* castanho, marmorizado na contra-capa e liso na capa com impressão do símbolo ( $\approx$ ) referente à coleção do ENCADER $\approx$ .

FIG. 203 Os pequenos exemplares pertencentes ao ENCADER $\approx$





## NOTAS CONCLUSIVAS

---

Neste projeto, o interesse pela encadernação manual partiu da vontade de conhecê-la e percebê-la o mais completa possível para, assim, a utilizar como uma ferramenta e vantagem na produção de objetos editoriais. A metodologia aqui aplicada ajudou-nos a ter uma noção mais clara daquilo que existe localmente e aquilo que é possível alcançar dentro desse panorama. O contato com um curso superior em encadernação como aquele que é ministrado na EKA, ajudou a ter um olhar mais minucioso e rigoroso sobre processos de encadernação. A edificação deste contexto acadêmico provou a existência deste tipo de artes menores no sistema educativo com uma aproximação e interligação com outras modalidades artísticas. Consideramos também este exercício de procura do apuramento e da sofisticação como uma etapa necessária, seguindo uma lógica mais abrangente de valorização do fazer, presente no design contemporâneo.

Neste tipo de áreas baseadas na criação manual e artesanal de artefactos, percebemos que é importante possuir uma atitude positiva em relação à troca de conhecimentos com as várias entidades interessadas e continuar a produzir exemplos capazes de divulgar o potencial dos seus resultados, tanto num contexto tradicional como contemporâneo. No desenrolar do trabalho de campo, identificámos que existe uma espécie de obstáculo para os artesãos profissionais, no campo da encadernação, que não lhes permite serem mais abertos na partilha ou na receção de novos conhecimentos. Esta

postura não os ajuda a manter a arte viva visto que nem sempre é possível continuar o processo formativo tradicional, na lógica mestre-aprendiz. Verificámos em casos pontuais, o desejo em prolongarem a sua formação e consolidarem os seus conhecimentos potenciando a sua experiência profissional.

Este estudo contribui para o reconhecimento de um espaço que deverá ser, progressivamente, concorrido por artesãos, artistas, designers e académicos. Atualmente, temos disponíveis os mais variados recursos e plataformas, *online* e *offline*, que nos fornecem os conhecimentos base necessários à produção de diferentes técnicas de encadernação. Contudo, não iguala a aprendizagem em modo prático e em tempo real, com formadores capazes de apontar, descrever e demonstrar, do geral ao pormenor. Este contato é essencial tal como o contato dos aspirantes a designers editoriais com os vários ofícios ligados à produção final de objetos editoriais. Desta forma, cremos que, a par de um espírito *do-it-yourself*, é necessário criar dinâmicas de formação, de criação e de produção entre estes vários interlocutores.

Parece-nos claro que o livro e outras publicações autoeditadas ou produzidas em contexto industrial, necessitam, em contexto português, de uma atenção que retire do espaço marginal face ao setor editorial, tirando partido de dinâmicas produzidas por novas abordagens à encadernação. Quer tais artefactos estejam associados a um âmbito artístico, cultural ou outro, a encadernação deve ser alvo de uma apropriação que permita fazer emergir, formar e desenvolver novos tipos de dinâmicas editoriais criativas. Este estudo é já um sinal de que o papel do designer gráfico se assume em revelar a capacidade de reconhecer o passado e adotar estratégias de agilização e de comunicação entre territórios convergentes.

Procuramos encontrar uma solução, entre os resultados obtidos da prospeção realizada a este ofício, que introduzisse os seus potenciais num enquadramento formativo do design editorial ou outra disciplina artística. Isto, de forma a responder ao problema de distanciamento entre as duas modalidades. Aquela que se demonstrou mais oportuna foi a elaboração de instrumentos capazes de comunicar, de forma imediata, opções técnicas e materiais que podem ser exploradas. A partir daqui, acreditamos que o interesse particular por uma ou várias opções leva à pesquisa aprofundada sobre essa e à sua aplicação.

Este projeto teve, também, como objetivo ser um ponto de partida para outras pesquisas. Existem ainda elementos a explorar desde métodos de construção de livros a aplicação de materiais no sentido de ajudar a perceber novas formas que o suporte do livro pode ter. Dentro da encadernação, podemos encontrar várias modalidades a ela interligadas que se encontram, de certa forma, desvanecidas no contexto académico português e que apresentam mais potencial investigativo: o papel marmorizado, o trabalho com a pele aplicado ao livro, a impressão manual com ferros nas mais variadas formas, etc. Apesar da continuação destas na sua forma tradicional ser importante, também era essencial desenvolvê-las noutros contextos—podendo abranger as mais diversas áreas com uma atitude criativa e produzir bons resultados visuais.

A consolidação deste conhecimento, reconstituindo, de forma breve, o percurso que levou a este tipo de objetos editoriais faz pois, parte abrangente de uma lógica de valorização de um espaço poderoso de afirmação e redescoberta do livro. Neste, a encadernação não é tema marginal, aliás, há uma vontade de afirmação, de desenvolvimento, no campo artístico e cultural—onde é usada uma reapropriação resgatada de vários contextos

históricos de produção e formação. Esta abordagem implica não só compreender as características específicas à encadernação em contexto português, como reconhecer noutros contextos, o modo como estas têm vindo a ser correntemente reapropriadas e reinterpretadas por designers gráficos, ilustradores, encadernadores, etc. Tais dinâmicas em torno do livro terão que atender ao que este projeto de investigação se propôs fazer: ancorar a abordagem em contexto local. O tipo de dinâmicas gerado, conciliado com uma vertente formativa, de investigação e de criação, mostra-se como a hipótese mais completa. A abertura ainda existente pelo encadernadores profissionais não deve ser tomada como fator secundário.

Dentro do âmbito local, este projeto de investigação dá ênfase à coleção da FBAUP, não só no seu conteúdo como livro, mas como objeto total, onde a encadernação possui um papel essencial no seu contexto histórico e social. Esta atenção pode ser um princípio de valorização de um património complexo que necessita deste e de muitos outros contributos para uma reflexão mais complexa sobre todos os elementos que o constituem.

Sobre o efeito concreto deste projeto, concretizamos a tendência atual para um alargamento do aspeto visual e de métodos de construção de objetos editoriais, em que a ideia de encadernação tende a desvincular-se da clássica associação ao livro antigo. Esta é uma nova modalidade no design editorial, que se comprova poder ocorrer em contexto independente ou contratualizado junto de encadernadores no ativo. Em que, graças a uma formação contínua, ao apuro técnico e a uma sensibilidade acrescida pelos materiais e pelo aspecto gráfico geral, a criatividade pode ser, afinal, possível na encadernação—em moldes mais espontâneos, experimentais e criativos.

Assim, concluimos, quando se trata da reemergência do *craft*, que neste contexto se advoga, os diferentes aspetos, relacionados com o carácter manual e ofical associado aos métodos tradicionais de conceção e execução de objetos editoriais, apresentam uma vontade que os mesmos possam promover um novo tipo de produções e práticas criativas mais experimentais e dinâmicas. Este processo construtivo implica, necessariamente, mudanças na atitude formativa. As trocas dinâmicas entre contextos académicos e investigativos e o quadro produtivo, ainda no ativo, são oportunos e devem ser valorizados, como se verificam neste estudo.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

BAYNTUN-COWARD, Edward — *Some observations on the origins of ornament on English Bookbindings*. The New Bookbinder. London. ISSN 0261-5363. Vol. 33. (2015) pág. 41-52.

BURTON, John — *A Scientist's view of art and creative bookbinding*. The New Bookbinder. London. ISSN 0261-5363. Vol. 33. (2013) pág. 57.

CARVALHO, Ana Isabel Silva — *A Capa do Livro: o objecto, o contexto, o processo*. Mestrado em Design da Imagem. Porto: FBAUP, 2008. 99 páginas.

CHAMBERS, Anne — *Suminagashi: The japanese art of marbling: A practical guide*. Londres: Thames and Hudson, 1991. Prefácio por Akira Kurosaki. ISBN 0-500-27649-8. 79 páginas.

CHAMBERS, Anne — *The Practical guide to Marbling Paper*. Londres: Thames and Hudson, 1986. ISBN 0-500-27421-5. 88 páginas.

CLEMENTS, Jeff — *An imaginary conversation with Trevor Jones*. The New Bookbinder. London. ISSN 0261-5363. Vol. 33. (2013) pág. 7-11.

CODY, David — *Morris and the Kelmscott Press* (2014, em linha). in *The Victorian Web*, 1987-2016. [Consult. 25-Ago-2016] Disponível em WWW: < <http://www.victorianweb.org/authors/morris/kelmscott.html> >

CORDEIRO, Graças Índias — *Trabalho e profissões no imaginário de uma cidade: sobre os “tipos populares” de lisboa*. Etnográfica, 2001. Vol. V. 18 páginas.

DIEHL, Edith — *Bookbinding: Its Background and Technique* (vol. 1 & 2). USA: Dover Publications, Inc., 1980. ISBN 0-486-24020-7. 251 págs.

DURÃO, Susana; MARQUES, Emília Margarida — *Os vidreiros e a máquina, o tipógrafo e o designer: reflexões sobre antropologia do trabalho*. *Etnográfica*, 2001. Vol. V(1): pág. 47-68.

FARIA, Maria Isabel, PERICÃO, Maria da Graça — *Dicionário do Livro: terminologia relativa ao suporte, ao texto, à edição e encadernação, ao tratamento técnico, etc.* [S.l.]: Guimarães Editores, 1988. Depósito Legal nº 24251/88. 344 págs.

FERREIRA, A.R.e.S.D. — *Trabalho com as mãos: Senhor Carvalho*. Mestrado em Estudos Editoriais. Universidade de Aveiro, 2012. 126 págs.

FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *A arte do livro: manual do encadernador*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora, 1937. 299 págs.

FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona de — *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora, 1941. 238 págs.

FURTADO, José Afonso — *O Livro*. Coleção “O que é”. Lisboa: Difusão Cultural – Sociedade Editorial e Livreira, Lda, 1995. ISBN 972-709-253-5. 176 págs.

FRIEDRICH, Annette — *Tooling: a coming-of-age story + a step-by-step guide*. *The New Bookbinder*. London. ISSN 0261-5363. Vol. 35. (2015) pág. 58-72.

GONÇALVES, E.M. — *Estudo das estruturas das encadernações de livros do século XIX na coleção Rui Barbosa: uma contribuição para a conservação-restauração de livros raros no Brasil*. Escola de Belas Artes da UFMG. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. 125 págs.

GUARDINI, Romano — *Elogio do Livro*. Lob des Buches. Lisboa: Grifo - Editores e Livreiros, 1994. ISBN 972-8178-00-0. 72 páginas.

GREY, Jennt — *Pondering ways and means*. The New Bookbinder. London. ISSN 0261-5363. Vol. 33. (2013) pág. 28.

HAEMMERLE, Albert — *Buntpapier: herkommen, geschichte, techniken, beziehungen, zur Kunst*. München: Verlag Georg D. W. Callwey München, 1977. ISBN 3766703889

JOHNSON, Arthur — *Book Design*. The New Bookbinder. London. ISSN 0261-5363. Vol. 25. (2005) pág. 19-20.

JOHNSON, Arthur W. — *The Thames and Hudson Manual of Bookbinding*. Londres: Thames and Hudson, 1978. Reimpressão em 1992. 224 páginas. ISBN 0-500-68011-6

KRAUFFMANN, Désiré — *Graphic Arts Crafts*. Second Edition. Nova Iorque, Londres, Toronto: D. Van Nostrand Company, Inc., 1963. 260 págs.

LE MOS, Maria — *Encadernação de livros: o exemplo de uma oficina do Porto*. Licenciatura em Arqueologia Moderna e Contemporânea. Universidade do Porto: Faculdade de Letras, 2013. 29 págs.

LIMA, Matias — *Encadernação em Portugal*. 1933, Porto: Instituto de Coimbra. 216 págs.

LOBISCH, Mechthild — *...Blest within itself...* The New Bookbinder. London. ISSN 0261-5363. Vol. 33. (2013) pág. 21.

MARQUES, Ana Luísa — *Artes do Livro em Portugal: O seu renascimento no século XVIII*. Dissertação para o Mestrado em Teorias da Arte. FBAUL, 2004. 208 págs.

MARQUES, Ana Luísa — *Estudos portugueses sobre as artes do livro. Arte teoria*. Lisboa, 2000. N°8 (2006), p. 265-277. ISSN 1646-396X

MAURER, Paul, MAURER, Diane — *An Introduction to Carrageenan and Watercolor Marbling*. [S.l.]: Paul Maurer e Diane Maurer, 1984. 24 págs.

MCMURTRIE, Douglas C. — *O Livro: Impressão e fabrico*. Tradução por Maria Luísa Saavedra Machado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. ISBN 972-31-0212-9. 690 págs.

MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN – *Colecção Calouste Gulbenkian: Arte do Livro Francês dos séculos XIX e XX*. Catálogo da exposição do XX aniversário da Fundação Calouste Gulbenkian. Design por Sebastião Rodrigues. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976. 2ª Edição, 1989.

NASCIMENTO, Aires Augusto; DIOGO, António Dias — *Encadernação Portuguesa Medieval: Alcobaca*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. 112 págs.

PACHECO, José — *A divina arte negra e o livro português: século XV e XVI*. Lisboa: Vega, Limitada, 1988. 274 págs.

PERSUY, Annie — *A encadernação*. La reliure. Lisboa: Editorial Presença, 1980. 102 págs.

SMITH, Keith A. — *Non-adhesive bookbinding: Books Without Paste or Glue*. New York: keith smith BOOKS, 1989. ISBN: 0-9637682-0-4. 317 págs.

PIISANG, Tüna — *Binding days of grace. The New Bookbinder*. London. ISSN 0261-5363. Vol. 33. (2013) pág. 31.

POSTON, David — *Frogs and Ponds*. The New Bookbinder. London. ISSN 0261-5363. Vol. 33. (2013) pág. 18-20.

SANTOS, Eng. José Mário de Pinho — *Invicta Livro: Catálogo de Realizações 1996-2004*. 2004, Porto: Invicta Livro. 42 págs.

SEIXAS, Maria Margarida Faria Ribeiro da Cunha de Castro — *A Encadernação Manuelina, a consagração de uma arte: estudos das suas características e evolução, em bibliotecas públicas portuguesas*. Dissertação para o Doutoramento de Biblioteconomia y Documentación. Universidade de Salamanca, 2011.

SHANNON, Faith — *Scanning HORIZONS in Bookbinding – An interview with August Kulche, in Brussel*. The New Bookbinder. London. ISSN 0261-5363. Vol. 33. (2013) pág. 49-57.

TIDCOMBE, Marianne — *The New Bookbinder at Twenty-five*. The New Bookbinder. London. ISSN 0261-5363. Vol. 25. (2005) pág. 5-13.

TROBE-BATEMAN, Richard La — *The Outsider's view*. The New Bookbinder. London. ISSN 0261-5363. Vol. 33. (2013) pág. 15-17.

UNDUSK, Maarja — *The Art of Bookbinding in Estonia*. The New Bookbinder. London. ISSN 0261-5363. Vol. 23. (2003) pág. 16-32.

VALENTE, Baltazar Cardoso — *Como se encadernam os livros*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional, Direcção-geral da Educação Permanente, 1974. 169 pás.

WOLFE, Richard J. — *Marbled paper: its history, techniques and patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. ISBN 0-8122-8188-8. 249 págs.



# APÊNDICES

---

1. FICHAS TÉCNICAS DOS EXEMPLARES DE LIVROS  
ANALISADOS DO FUNDO ANTIGO DO ARQUIVO DOCUMENTAL  
DA BIBLIOTECA DA FBAUP | 223

2. TRABALHO DE CAMPO: ENTREVISTAS

2.1. ANA & CARVALHO, ENCADERNAÇÃO E TIPOGRAFIA, LDA | 253

2.2. ANTÓNIO SOUSA OLIVEIRA HERDEIROS | 275

2.3. IMPRENSA PORTUGUESA | 289

2.4. ARQUIVO MUNICIPAL DE FELGUEIRAS | 303

2.5. ALFAIATE DO LIVRO | 339

2.6. LENNART MÄND | 351

3. RELATÓRIOS DOS EXERCÍCIO DESENVOLVIDOS NA OFICINA  
DE ENCADERNAÇÃO E TRABALHO DO COURO NA EKA | 373

4. FERRAMENTAS PEDAGÓGICAS DESENVOLVIDAS NO  
CONTEXTO OFICINAL DA FBAUP | 403

## 1. FICHAS TÉCNICAS DOS EXEMPLARES DE LIVROS ANALISADOS DO FUNDO ANTIGO DO ARQUIVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA DA FACULDADE DE BELAS ARTES DA UP

---

### 1.1

AUTOR: N/A

TÍTULO: Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières, par une société de gens de letters, de savans et d'artistes.

ANO: N/A      LOCAL: N/A      Nº DE PÁGINAS: N/A

DIMENSÕES: 231 x 161 mm

TIPO DE ENCADERNAÇÃO:

Meia-encadernação

REVESTIMENTO: COURO E PAPEL —

Lombada em pele castanha. Papel marmorizado de padrão *Stormont*, em tons de castanho e azul.

REQUIFE: COURO      GUARDAS: PAPEL — Branco

OBSERVAÇÕES:

Não apresenta autor nem ano.

Papel marmorizado na capa muito bonito e, relativamente, em bom estado.

Apresenta algum desgaste na dobradiça da lombada, e nos cantos.

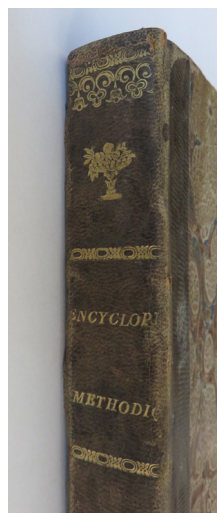
Rasgão no papel da frente.

Desgaste completo na frente da capa, onde só está coberta por papel.

Lombada dourada com faixas e motivos orgânicos.

Cantos em pele muito pequenos.

Corte espargido de tinta azul.



## 1.2

**AUTOR:** M. Blondel

**TÍTULO:** Resolutions des problemes d'architecture.

**ANO:** 1736      **LOCAL:** Amesterdão

**Nº DE PÁGINAS:** 187      **DIMENSÕES:** 175 x 125 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:**

Meia-encadernação

**REVESTIMENTO:** Couro e papel — Lombada em pele pintada de castanho. Papel com padrão de nuvem, em tons de verde e preto.

**REQUIFE:** N/A      **GUARDAS:** Papel — Branco

**OBSERVAÇÕES:**

Título só na lombada, e colocado num rótulo em pele vermelha, impresso a dourado, situado no segundo entre-nervo.

Motivo vegetalista dourado no terceiro entre-nervo.

Cinco nervos verdadeiros — não existe lombo falso — pregados às pastas.



A lombada encontra-se em muito mal estado. Está aberta em toda a dobradiça. Perdeu a cor original nos locais afetados pelo desgaste.

Papel da capa com muitas perdas de material, principalmente nos cantos.

### 1.3

**AUTOR:** M. Lenain Tillemont

**TÍTULO:** Histoire des Empereurs. Vol. III

**ANO:** 1720-1738      **LOCAL:** Paris

**Nº DE PÁGINAS:** 588      **DIMENSÕES:** 202 x 151 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:**

Inteira em pele

**REVESTIMENTO:** COURO — Castanho pintado.

**REQUIFE:** Manual — Barbante

**GUARDAS:** Papel marmoreado — Padrão caracol a partir de um padrão turco.

**OBSERVAÇÕES:**

Possui um fitilho verde.

Contém 5 nervos verdadeiros.

Requife manual.

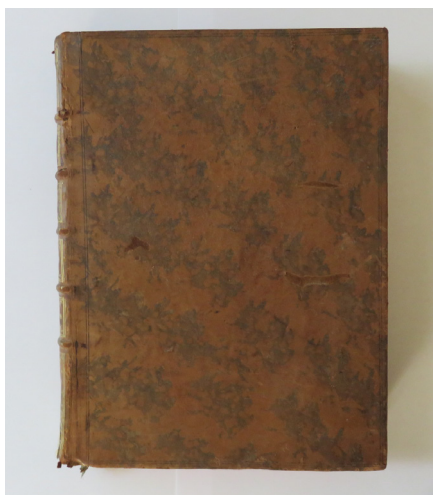
A pele encontra-se desgastada na extremidade inferior.

Tem dourados nas bermas do livro mas, já se encontram muito desgastados.

O corte está pintado de vermelho a toda a volta.

A decoração é feita pelo mesmo friso duplo que recorta todos os entre-nervos, nas extremidades das pastas, no canto inferior e superior da lombada, nos nervos.

Na capa, o mesmo friso duplo, faz o recorte da pasta mas sem dourado, só grofado.



## 1.4

**AUTOR:** Denis Diderot

**TÍTULO:** Essais sur la peinture

**ANO:** 1796      **LOCAL:** Paris      **Nº DE PÁGINAS:** 415

**DIMENSÕES:** 148 X 80 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:**

Inteira em pele

**REVESTIMENTO:** Couro — Castanho pintado.

**REQUIFE:** Manual — Barbante

**GUARDAS:** Papel marmoreado — Padrão caracol a partir de um padrão turco, em tons de azul, vermelho e laranja.

**OBSERVAÇÕES:**

Fitolho em tecido amarelo;

Corte marmoreado em tons de preto, laranja, azul e vermelho.  
Sem nervos.

Apresenta dourados só na lombada e nas extremidades das pastas. Jogo de frisos na lombada a imitar nervos, dentro dos rectângulos formado pelos frisos, encontra-se jogos de motivos vegetalistas. Os ferros utilizados têm uma aparência pontilhada.

Lombada em bom estado mas as extremidades e os cantos encontram-se muito desgastados, principalmente os cantos superiores.





## 1.5

**AUTOR:** Petter-Simon Pallas

**TÍTULO:** Voyages du professeur Pallas Vol. III

**ANO:** 1794      **LOCAL:** Paris      **Nº DE PÁGINAS:** 492

**DIMENSÕES:** 159 X 85 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:**

Inteira em pele

**REVESTIMENTO:** Couro — Castanho pintado com o estilo de marmoreado.

**REQUIFE:** N/A

**GUARDAS:** Papel marmoreado —

Padrão: *Antique Straight*, típico do final do século XVIII.

Cores: Verde, azul, preto, amarelo, vermelho e branco.

**OBSERVAÇÕES:**

Sem nervos.

Dois rótulos em pele: um castanho claro com o título e um azul marinho com o volume.

Cortes marmoreados, aparentemente, com o mesmo padrão das guardas.

Dourados:

Na capa só possui uma moldura que combina dois frisos diferentes, executados com uma roda.

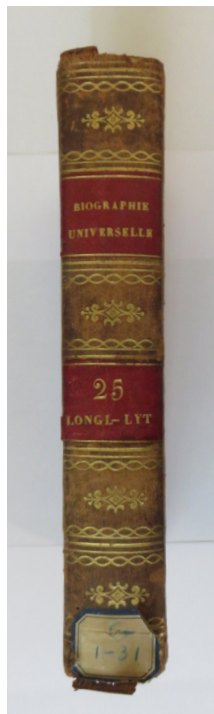
Na lombada, foi executado uma combinação de diferentes frisos que formam pequenas molduras como se procurassem formar os nervos inexistentes.

Lombada muito estragada nas partes onde a pele é forçada a dobrar.

Canto inferior esquerdo do verso em muito pior estado que os outros cantos.



## 1.6



**AUTOR:** N/A

**TÍTULO:** Biographie universelle ancienne et moderne (52 volumes)

**ANO:** 1811-1828      **LOCAL:** Paris

**Nº DE PÁGINAS:** N/A      **DIMENSÕES:** 165 X 98 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Inteira em pele

**REVESTIMENTO:** Couro — Castanho.

**REQUIFE:** Manual — Barbante

**GUARDAS:** Papel — Branco

### **OBSERVAÇÕES:**

Sem nervos.

Possui dois rótulos em pele vermelha, um para o título, na segunda secção, e outro para o volume, na quarta secção.

Dourados:

Dividida em seis secções pelos frisos. A lombada além do título e do volume, contém vários frisos de diferentes aspectos e um repetido motivo a preenchar o resto das secções criadas pelos frisos. Extremidades douradas com um friso diferente.

Corte marmoreado em todos os lados, num padrão turco preto e amarelo. O corte superior aparenta ter uma coloração de uma tonalidade mais escura em comparação aos outros lados.

Cantos em mau estado.



## 1.7

**AUTOR:** RICH, Anthony

**TÍTULO:** Dictionnaire des antiquités romaines et grecques

**ANO:** 1883      **LOCAL:** Paris

**Nº DE PÁGINAS:** 740      **DIMENSÕES:** 157 x 97 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Meia encadernação

**REVESTIMENTO:** Couro — Pele em cor bege natural e papel com efeito nuvem em preto, amarelo e roxo.

**REQUIFE:** N/A

**GUARDAS:** Papel Marmoreado — Padrão: *Stormont*. Cores: azul e amarelo (dourado)

### OBSERVAÇÕES:

Sem nervos.

Não apresenta cantos em pele para reforço. Cantos desgastados.

Bom estado em geral.

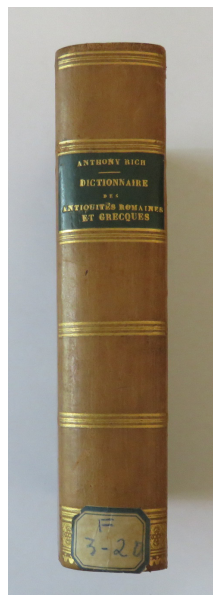
O corte é espargido, a toda a volta.

Tem um rótulo em pele verde escura onde foi impresso o título.

Tem um encaixe bem pronunciado, tendo a lombada sido arredondada.

Dourados só na lombada:

Apresenta seis frisos triplos simples que dividem o espaço em 5 secções, onde na segunda foi colocado o título da obra. Último friso ao pé da lombada mais elaborado.



## 1.8

**AUTOR:** LEAL, Augusto Soares de Azevedo Barboza de Pinho

**TÍTULO:** Portugal antigo e moderno — Dicionário

**ANO:** 1873-1890      **LOCAL:** Lisboa

**Nº DE PÁGINAS:** N/A      **DIMENSÕES:** N/A

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Meia encadernação

**REVESTIMENTO:** Couro e papel — Pele vermelha e papel com efeito nuvem em preto e amarelo.

**REQUIFE:** N/A      **GUARDAS:** Papel — Branco

### OBSERVAÇÕES:

Sem nervos.

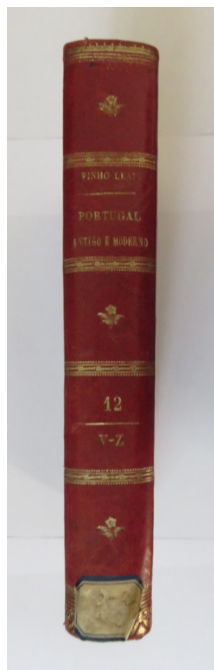
Não apresenta cantos em pele para reforço.

A pele na frente apresenta-se muito desgaste.

O corte é espargido, a toda a volta.

Dourados só na lombada:

Apresenta seis frisos que dividem o espaço em 5 secções, onde na segunda foi colocado o título da obra, e no quarto o nº de volume; nas outras secções foi impresso o mesmo motivo floral.





## 1.9

**AUTOR:** PAMPLONA, Fernando de

**TÍTULO:** Um século de pintura e escultura em Portugal (1830-1930)

**ANO:** 1943      **LOCAL:** Porto

**Nº DE PÁGINAS:** 416      **DIMENSÕES:** N/A

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Meia-amadora

**REVESTIMENTO:** Couro e Papel — Pele castanha escura e papel em tom de tijolo com relevo seco em tom de castanho brilhante.

**REQUIFE:** Industrial — Amarelo e verde

**GUARDAS:** Papel fantasia — tom pérola com relevo seco.

### OBSERVAÇÕES:

Com quatro nervos falsos.

Dourados:

Nas pastas, apresenta um friso dourado na transposição da pele para o papel.

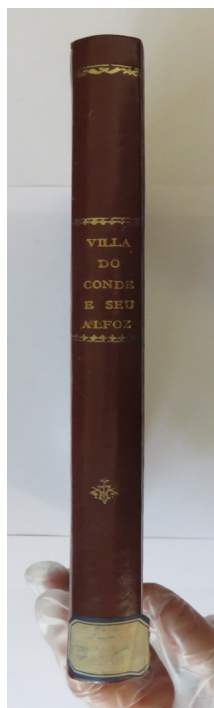
Frisos dourados no cimo dos nervos, e na cabeça e no pé da lombadas. Título e motivo vegetalista também dourados.

A pele apresenta muitos riscos e desgaste tanto no pé como na cabeça. Muito desgaste nos cantos do livro que também provocou coloração no papel do miolo, talvez provocado por humidade.





## 1.10



**AUTOR:** FERREIRA, J. Augusto

**TÍTULO:** Vila do Conde e seu Alfoz

**ANO:** 1923      **LOCAL:** Porto

**Nº DE PÁGINAS:** 71      **DIMENSÕES:** 205 x 121 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Meia amadora

**REVESTIMENTO:** Couro e papel — Pele vermelha escura com papel brilhante com relevo preto e dourado.

**REQUIFE:** Tecido

**GUARDAS:** Papel fantasia — *Paste paper* ou imitação.

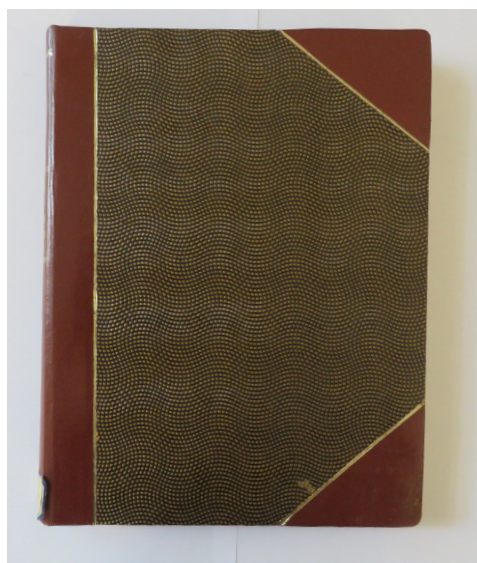
### OBSERVAÇÕES:

Lombada bastante arredondada.

Dourados:

Decoração simples de 4 frisos, um à cabeça e outro ao pé, e os outros dois a moldurar o título também em dourado. entre o terceiro e último friso, encontra-se um pequeno motivo ao centro. Nas pastas, existe um friso dourado a fazer a separação entre a pele e o papel.

Existe algumas perdas de papel na capa.



## 1.11

**AUTOR:** CAMÕES, Luís de

**TÍTULO:** Os Lusíadas

**ANO:** 1880      **LOCAL:** Lisboa

**Nº DE PÁGINAS:** 422      **DIMENSÕES:** 180 x 110 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Inteira em pele

**REVESTIMENTO:** Couro — Pele de porco pintada a vermelho.

**REQUIFE:** Manual, tecido — tricolor: amarelo, vermelho e vermelho escuro

**GUARDAS:** Papel fantasia — papel branco com textura.

### OBSERVAÇÕES:

Sem nervos.

Possui um filinho amarelo torrado.

Dourados:

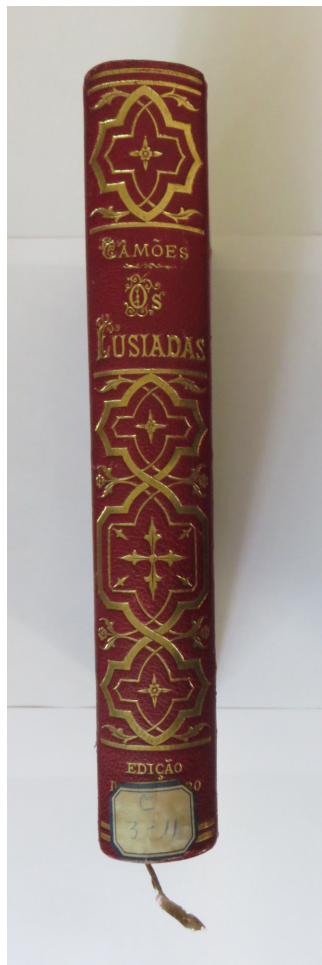
A tipografia do texto foi uma gravura encomendada pois não se trata de um tipo de letra comum. O jogo dos ferros utilizados na lombada transmite o ambiente monárquico português da altura que foi escrito o livro. A lombada só contém decoração dourada, apesar de não prominente, acompanha a ideologia de divisão da lombada por partes, como quando estas possuíam nervos.

Na capa, os elementos centrais como o título e um brasão central encontram-se também dourados. O brasão tem a característica de ser completamente preenchido por dourado, em que a forma é formada pelas linhas limitadoras do desenho. A emoldurar toda a pasta, existem dois frisos impressos com tinta tipográfica, um sólido que disfarça a diferença entre a pele da lombada e da pele nas pastas e um outro friso interior mais trabalhado.

Podemos encontrar o mesmo brasão na capa presente no rosto do livro.

Nota-se que o pedaço de pele não é o mesmo na lombada e nas pastas apesar de, aparentemente, mostrar ser a mesma pele.

Esta obra encontra-se em muito bom estado.



## 1.12

**AUTOR:** HUSSON, Armand

**TÍTULO:** Étude sur des hopitaux

**ANO:** 1862      **LOCAL:** Paris

**Nº DE PÁGINAS:** 607      **DIMENSÕES:** 217 x 134 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Inteira em pele

**REVESTIMENTO:** Couro — Pele pintada a verde escuro.

**REQUIFE:** Manual — Couro      **GUARDAS:** Papel marmoreado — padrão: *Stormont*. Cores: Verde escuro, amarelo e castanho. Não aparenta a 100% ser feito manualmente.

### **OBSERVAÇÕES:**

Sem nervos.

Contém uma etiqueta do encadernador:

“J. B. Simon, encadernador de Paris — Porto”

Como o livro tem aspecto de ter sido restaurado, pode ser o encadernador que restaurou.

A capa contém um reforço por baixo da pele de um papel verde.

Nota-se que o encaixe foi acentuado onde as pastas assentam quando abertas.

O pedaço de pele da lombada não é o mesmo que cobre as pastas.

Dourados só na lombada:

Decoração de frisos muito sóbria, são utilizados sempre os mesmos frisos para formar seis faixas e cinco secções e meia. O título, como é hábito, encontra-se na segunda secção. Entre os frisos dourados, podemos encontrar um friso em baixo relevo que parece ter a intenção de dar a ilusão de nervos.

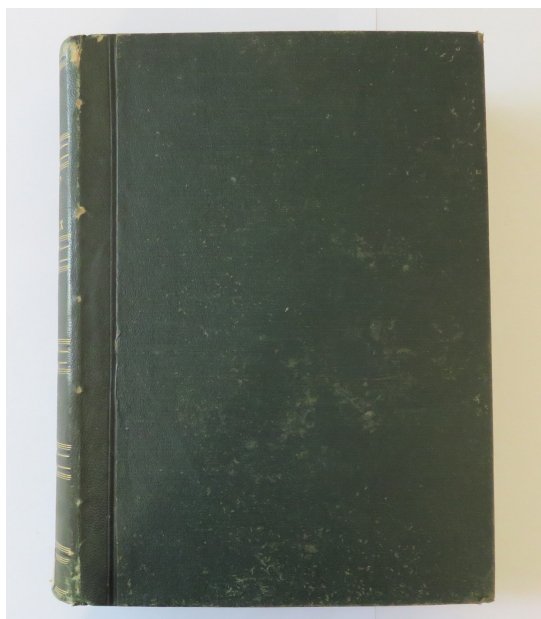
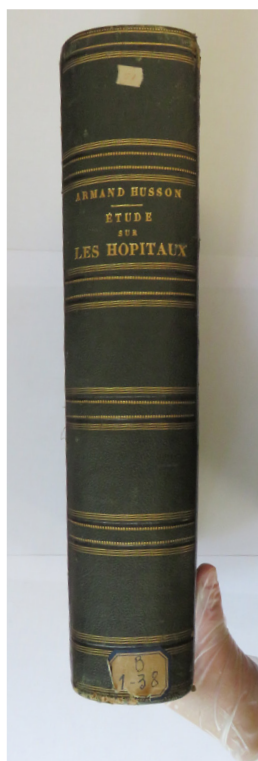
O corte da cabeça está mais escuro, o que aparenta ter sido pintado de uma cor escura.

Algumas folhas do final encontram-se soltas e estragadas.

A lombada está mais estreita em baixo que em cima, que leva a crer que sofreu inchamento, provavelmente o livro encontrou-se guardado ao lado de outros mais baixos, permitindo só o inchamento na parte superior.

A cobertura encontra-se mais desgastada nas dobradiças da lombada e nos cantos.

Verifica-se uma película a se descolar do material das capas, o que leva a questionar a qualidade da pele ou que poderá haver sobreposição do material naquele sítio.



### 1.13



**AUTOR:** CARVALHO, Henrique Augusto Dias de

**TÍTULO:** Expedição portuguesa ao Muatiânua: descrição da viagem à Mussumba do Muatiânua pelo chege da expedição. Vol. I

**ANO:** 1890      **LOCAL:** Lisboa

**Nº DE PÁGINAS:** 628      **DIMENSÕES:** 170 x 96 mm



**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Meia-encadernação

**REVESTIMENTO:** Couro — Pele natural em tons de bege e papel decorativo em tons de preto e laranja.

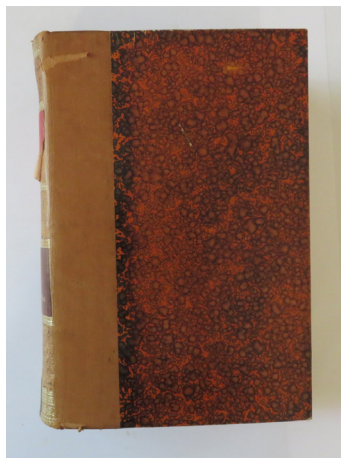
**REQUIFE:** Manual, couro — da mesma pele que foi utilizada para a lombada.

**GUARDAS:** Papel — Folhas brancas muito finas, é possível ver o desnível causado pelas dobras interiores da pele e as folhas encontram-se muito repuxadas.

#### **OBSERVAÇÕES:**

Sem nervos.

Possui dois rótulos em pele, um vermelho com o título impresso a dourado e que se encontra ligeiramente descolado, e um castanho onde está impresso também a dourado o número do volume.



Dourados só na lombada:

Contém quatro frisos dourados iguais no local onde se encontrariam os nervos, e mais dois frisos, um à cabeça e outro ao pé da lombadas mais trabalhados.

Este livro destaca-se pelo padrão em relevo presente na lombada que fora executado repetidamente e manualmente com um ferro e a seco, só com calor.

Possui umas manchas de danificação na frente do livro.

No meio da espinha do livro, nota-se que este perdeu a sua forma arredondada.



## 1.14

**AUTOR:** MÜNTZ, Eugène

**TÍTULO:** Histoire de l'art pendant: La Renaissance

**ANO:** 1895      **LOCAL:** Paris

**Nº DE PÁGINAS:** 757      **DIMENSÕES:** 218 x 121 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Inteira

**REVESTIMENTO:** Couro — Preto.

**REQUIFE:** Manual, tecido — duplo: vermelho, laranja e amarelo

**GUARDAS:** Papel — Branco

### OBSERVAÇÕES:

Cinco nervos falsos.

Fitolho bege com linha laranja e azul.

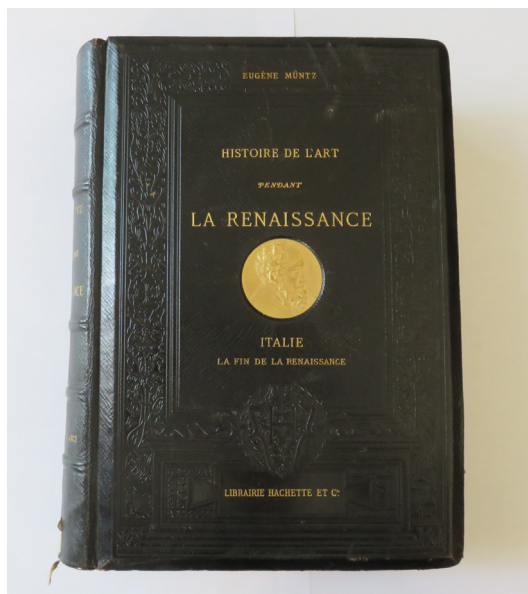
Lombada bastante redonda. Com relevo dos nervos duplos falsos. Contém o título e motivos vegetalistas impressos a dourado.

Possui os cortes todos dourados mas já se encontram com algum desgaste e perda de cor.

A capa é das mais trabalhadas entre os livros da Biblioteca, de um acabamento rigoroso e aplicação de técnicas complexas. Possui relevos feitos com cartões, com três andares, e depois possui um brasão em baixo relevo, todo impresso a ouro. Além disso, possui várias impresões em relevo bem pronunciados.

Além do brasão dourado com uma figura humana, o texto com o título e outras informações também se encontram impressos a dourado, destacando-se do fundo preto repleto de relevos.

Existe uma cavidade entre a lombada e a capa para permitir o encaixe ao abrir a capa.



## 1.15



**AUTOR:** N/A

**TÍTULO:** Dicionário da Fábula

**ANO:** N/A      **LOCAL:** Paris

**Nº DE PÁGINAS:** 390      **DIMENSÕES:** 116 x 68 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Inteira

**REVESTIMENTO:** Tela — Vermelha.

**REQUIFE:** N/A      **GUARDAS:** Papel — Cinzento.

### OBSERVAÇÕES:

Sem nervos.

A encadernação em geral aparenta ser de baixa qualidade e feita de forma apressada. O encaixe não é rigoroso, não apresenta requife e os cadernos foram serrotados em demasia.

A decoração na capa é uma impressão a preto de um painél com uma forma de uma moldura com o interior redondo.

Na lombada, encontramos impressões, com o mesmo tipo de preto, de frisos simples e motivos vegetalistas. O título encontra-se impresso a dourado, mas de qualidade fraca pois, já quase que não apresenta cor.

Os cortes são espargidos.



## 1.16

**AUTOR:** FONSECA, José de

**TÍTULO:** Novo dicionário da Língua Portuguesa

**ANO:** 1834      **LOCAL:** Paris

**Nº DE PÁGINAS:** N/A      **DIMENSÕES:** 120 x 61 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Inteira

**REVESTIMENTO:** Couro — pintado ou queimado de preto.

**REQUIFE:** Manual — tecido e barbante

**GUARDAS:** Papel marmoreado — Padrão: *Stormont*.

**Cores:** Azul escuro, vermelho, azul, azul água com terebentina

### OBSERVAÇÕES:

Sem nervos.

Os cadernos são serrotados e têm costura à portuguesa, visto apresentar barbante.

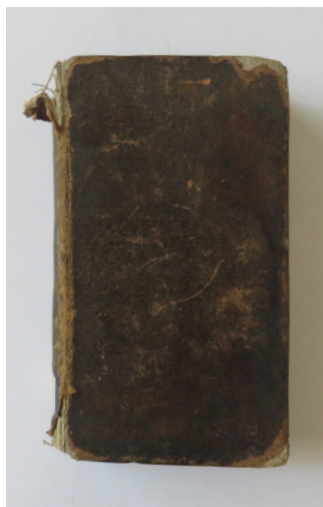
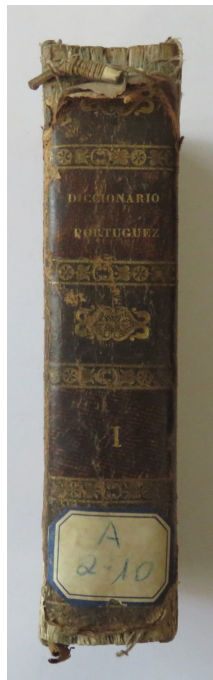
Na lombada, podemos encontrar dois rótulos da mesma pele mas não pintada, um com a impressão a dourado do título e outro com o número de volume.

De resto, apresenta vários frisos simples e um motivo dourado. Os dourados aparentam ser de fraca qualidade. Na capa não existe nenhuma decoração.

O requife da cabeça já se encontra seguro só por um dois fios que o liga aos cadernos, devido à falta de pele nessa zona da lombada.

Os cortes são marmoreados mas torna o livro ainda mais escuro. As folhas de guarda foram coladas tortas e já se encontram rasgadas.

A pele encontra-se muito desgastada na lombada, ao ponto de estar rasgada na parte superior que levou o requife a ficar pendurado. Possui manchas grandes castanhas na frente, tal como os cantos se apresentam muito desgastados.



## 1.17

**AUTOR:** HAVARD, Henry

**TÍTULO:** L'Art a travers les Mœurs

**ANO:** 1883      **LOCAL:** Paris

**Nº DE PÁGINAS:** 404      **DIMENSÕES:** 201 x 116 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Inteira

**REVESTIMENTO:** Couro — branco.

**REQUIFE:** Tecido — Verde e amarelo

**GUARDAS:** Papel — Vermelhas, no mesmo tom que a tipografia impressa no interior.

### OBSERVAÇÕES:

Sem nervos.

Possui uma assinatura entre as duas molduras decorativas da capa frontal do livro, 'Engel Rel.' que leva a crer ser uma assinatura do encadernador. Em francês o termo 'encadernação' é 'reliure'.

Decoração na lombada:

Motivos formados pelo limite de cor preta e por uma trama a dourado que preenche o interior. Apresenta quatro frisos duplos de bordas sólidas com o mesmo preenchimento dourado em trama.

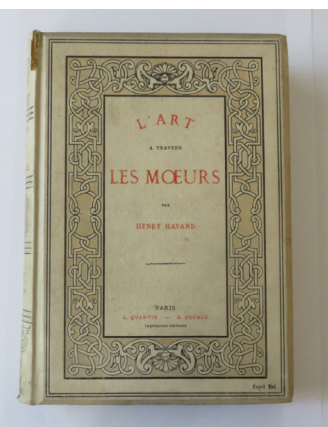
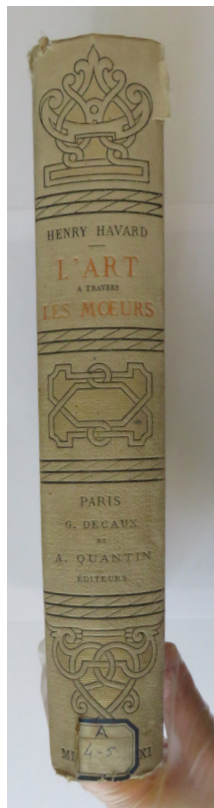
Decoração na capa:

A tipografia encontra-se impressa a preto e a vermelho. A emoldurar o texto, encontramos uma moldura que é constituída por formas que relembram ramos que se cruzam e estão impressas através do seu delimita, em tom preto. Sem atingir o interior dos motivos, voltamos a encontrar a mesma trama dourada a preencher esta moldura. Além disso, ainda possui uma outra moldura de linha dupla, que delimita os vários cantos da capa.

Na capa do verso, encontramos exatamente a mesma decoração mas sem a informação tipográfica ao centro.

A capa possui uma elevação provocada com a colocação de mais dois cartões para fazer o relevo e assim, torná-la mais grossa. Desta forma, reenforça a dobradiça entre a lombada e a capa que corresponde ao encaixe.

Cortes dourados.



Em termos de desgaste, só encontramos o canto superior e frontal da lombada rasgada e as arestas do livro encontram-se muito desgastadas e os cantos dobrados.

## 1.18

**AUTOR:** SHRÓN, L.

**TÍTULO:** Tables de Logarithmes

**ANO:** 1886      **LOCAL:** Paris

**Nº DE PÁGINAS:** 474      **DIMENSÕES:** 233 x 139 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Inteira

**REVESTIMENTO:** Couro — verde escuro.

**REQUIFE:** N/A

**GUARDAS:** Papel — Branco.

### OBSERVAÇÕES:

Sem nervos.

Costura sobre fitas, é possível ver o relevo das fitas nas guardas.

Este livro possui dois volumes num só, em que o segundo tem o corte da frente pintado de vermelho, de forma a ser imediatamente visível a separação.

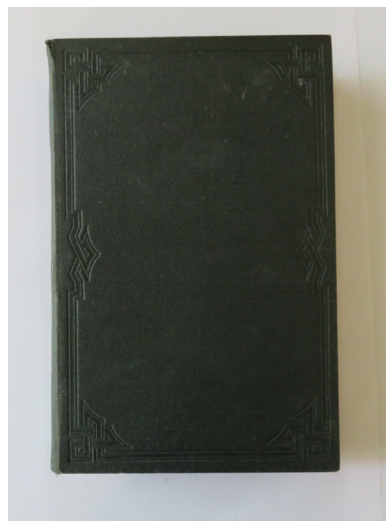
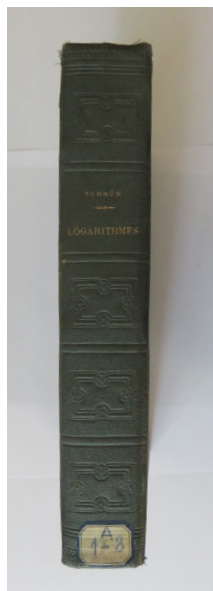
Decoração da capa:

A única decoração presente trata-se de uma moldura decorativa impressa a seco, provavelmente com uma placa.

Decoração da lombada:

Encontra-se dividida em cinco secções por seis frisos duplos simples, em que o primeiro e o último são mais trabalhados e encontram-se rentes à cabeça e ao pé da lombada. Na segunda secção, encontramos o autor separado por um motivo do título, tudo impresso a dourado, de forma adestacas das outras formas. Nas outras secções, repete-se o mesmo motivo que se trata de uma pequena moldura decorativa.

O papel das guardas é muito fino e encontra-se muito manchado. Possui quatro folhas brancas no início e no fim.





## 1.19

**AUTOR:** Viollet-le-Due

**TÍTULO:** Dictionnaire Reisonné d'l'archirecture (volume nº10)

**ANO:** 1867      **LOCAL:** Paris

**Nº DE PÁGINAS:** 506      **DIMENSÕES:** 182 x 105 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Meia encadernação.

**REVESTIMENTO:** Papel e couro — lombada em pele preta e papel com pintura que imita mármore.

**REQUIFE:** Manual — couro preto.

**GUARDAS:** Papel marmoreado — padrão: Italiano. Cores: veios azuis e vermelhos e castanho claro com salpicos de castanho mais escuro.

### OBSERVAÇÕES:

Sem nervos.

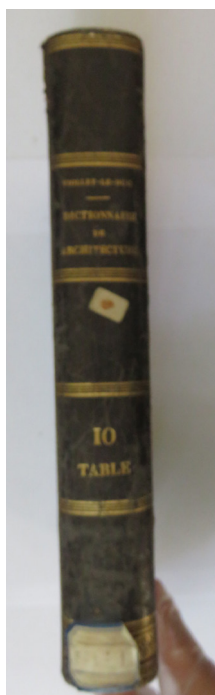
Este livro pertence a um conjunto constituído por vários volumes, em que todos eles foram encadernados exatamente com os mesmos materiais.

Decoração na lombada:

Possui quatro frisos dourados iguais, em que um está à cabeça e outro ao pé e os outros dois encontram-se a cima e a baixo do título e autor. De resto, só possui mesmo o título e o autor impressos também a dourado.

Possui cortes espargidos em tom de castanho.

A lombada encontra-se desgastada na dobradiça entre ela e a capa, e os cantos perderam material e encontram-se dobrados para dentro.



## 1.20

**AUTOR:** CHAGAS, Manoel Pinheiro

**TÍTULO:** Dicionário Popular (16 volumes)

**ANO:** 1876      **LOCAL:** Lisboa

**Nº DE PÁGINAS:** N/A      **DIMENSÕES:** 266 x 180 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Inteira.

**REVESTIMENTO:** Couro — castanho com decoração em padrão queimado.

**REQUIFE:** Manual — branco e azul escuro.

**GUARDAS:** Papel marmoreado — padrão: *Shell*. Tons de castanho.

### OBSERVAÇÕES:

Sem nervos.

Livro que pertence a uma colecção de vários volumes que possuem uma encadernação idêntica.

Arestas da capa queimadas/pintadas de preto.

Sem decorações na capa.

Decoração na lombada:

Possui cinco frisos, em que o da cabeça e o do pé possui mais alguns motivos decorativos. Desta forma, a lombada encontra-se dividida em quatro partes de tamanho diferentes, em que na segunda é possível encontrar um rótulo em pele azul que possui o nome do autor e do título impressos a dourado. Na última parte, encontramos um outro rótulo azul escuro mas com a informação sobre o volume.

Nas outras duas partes, estão impressos dois motivos vegetalistas diferentes, também a dourado.

Corte espargido a castanho.



## 1.21

**AUTOR:** MILLIN, A. L.

**TÍTULO:** Dictionnaire des Beaux-Arts (volume 3)

**ANO:** 1838      **LOCAL:** Paris

**Nº DE PÁGINAS:** 348      **DIMENSÕES:** 165 x 91 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Inteira.

**REVESTIMENTO:** Couro — castanho com decoração em padrão queimado.

**REQUIFE:** N/A      **GUARDAS:** Papel — branco.

**OBSERVAÇÕES:**

Sem nervos.

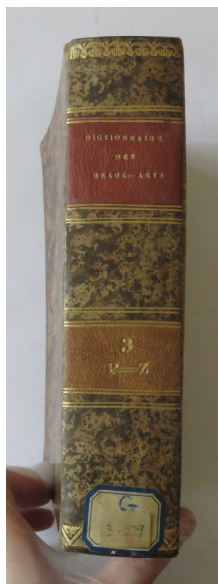
A capa não possui decorações.

Decoração da lombada:

Encontra-se dividida por seis frisos, em que o da cabeça e o do pé possuem frisos com decoração diferente em relação aos quatro que se encontram no interior, ficando repartida em cinco partes.

Na segunda, possui um rótulo em pele vermelha que tem o título e o autor impressos a dourado; e na quarta, possui um rótulo em pele laranja, com a informação sobre o volume.

A estutura deste livro está num estado muito torto, sendo o único dos exemplares analisados com esta configuração. Terá sofrido bastante pressão de um dos lados que o terá levado a formar esta curvatura. Corte espargido.



## 1.22

**AUTOR:** Cerspach

**TÍTULO:** L'art de verrerie

**ANO:** 1885      **LOCAL:** Paris

**Nº DE PÁGINAS:** 320      **DIMENSÕES:** 147 x 86 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Inteira.

**REVESTIMENTO:** Tela — Amarelo torrado.

**REQUIFE:** N/A      **GUARDAS:** Papel — verde claro.

### OBSERVAÇÕES:

Sem nervos.

O livro faz parte de uma colecção, em que a maior diferença entre eles está na cor da tela utilizada.

No miolo consegue se pereber que se trata de um incunábulo.

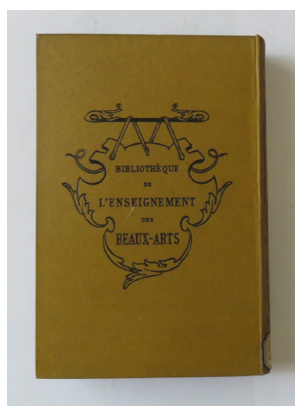
As guardas são cosidas juntamente com o primeiro e último caderno, em que a guarda é dobrada a um centímetro do freixo e cozida nessa dobra, podendo ser vista no final e início dos respeitvos cadernos.

Decoração na capa:

Painél de gravura, provavelmente desenvolvida somente para este volume, impresso a preto. O título e o autor estão impressos a dourado.

Decoração na lombada:

Forrada com motivos vegetalistas impressos a preto; autor e título a dourado, com uma moldura de linha sólida a preto, numa aproximação ao rótulo.





### 1.23

**AUTOR:** D'AZARA, José Nicolau

**TÍTULO:** Opere di Antonio Raffaello Mengs

**ANO:** 1787      **LOCAL:** Roma

**Nº DE PÁGINAS:** 445      **DIMENSÕES:** 199 x 127 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Inteira.

**REVESTIMENTO:** Couro — castanho com decoração de padrão queimado.

**REQUIFE:** N/A      **GUARDAS:** Papel — branco.

#### **OBSERVAÇÕES:**

Cinco nervos verdadeiros.

Sem decoração na capa.

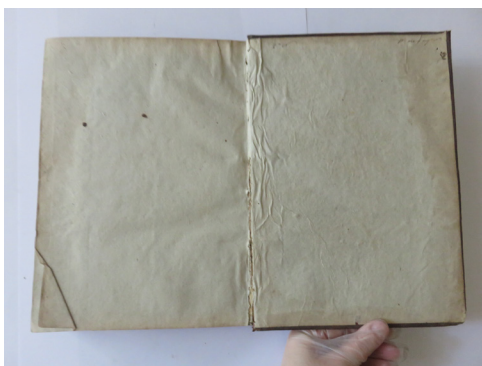
Decoração na lombada:

Possui cinco nervos verdadeiro com impressões a ouro do mesmo friso, em cima e em baixo de cada nervo, e a delimitar o rótulo laranja que contém o autor e título impressos também a dourado.

As guardas são de um papel fraco que se encontra muito repuxado e com várias falhas.

Cortes espargidos a verde.

A capa possui alguns estragos que lhe apagaram a cor. A lombada encontra-se em bom estado, possuindo só três buracos ao pé. Os cantos apresentam muito desgaste.





## 1.24

**AUTOR:** VINNOLA, Giacomo Barozzio de

**TÍTULO:** Arquitetura      **ANO:** 1500's

**LOCAL:** N/A      **Nº DE PÁGINAS:** 138 folhas

**DIMENSÕES:** 330 x 200 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Ataca.

**REVESTIMENTO:** Pergaminho.

**REQUIFE:** Manual — tecido verde, amarelo e barbante

**GUARDAS:** Papel — Branco.

### OBSERVAÇÕES:

Capa em pergaminho.

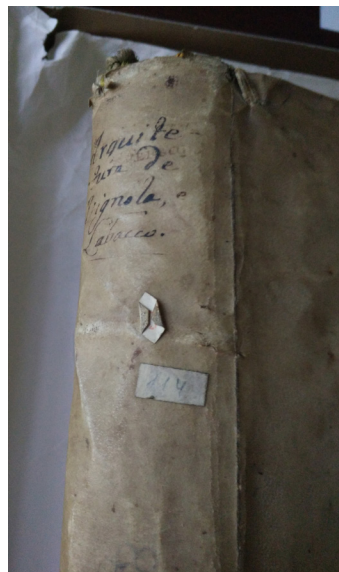
Livro que contém várias gravuras ligadas à arquitetura.

Possui quatro nervos, possuindo uma costura sobre nervos. Nos entre-nervos, possui tiras de couro.

O título encontra-se só na lombada e manuscrito na zona da cabeça.

A capa ainda se encontra em bom estado em comparação com o miolo. A parte de trás encontra-se em pior estado.

Possui uns fitilhos, de cores diferentes, colados na frente do livro que servem para fazer de separadores ou marcações de capítulos.



## 1.25

**AUTOR:** CASTRO, Joaquim Machado de

**TÍTULO:** Descrição analítica da execução equestre erigida em Lisboa à glória de D. José I

**ANO:** 1810      **LOCAL:** Lisboa

**Nº DE PÁGINAS:** 328      **DIMENSÕES:** 170 x 123 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Inteira.

**REVESTIMENTO:** Couro — vermelho.

**REQUIFE:** Manual — barbante.

**GUARDAS:** Papel marmoreado — padrão: *Gloster*. Cores: vermelha, cinzento, cor de rosa, amarelo, azul e azul com terebentina.

### OBSERVAÇÕES:

Tem cinco nervos verdadeiros.

Este livro tem um bom exemplo de uma encadernação do tipo 'Império', que teve sucesso até 1820, com a presença de uma moldura e uma figura central de motivos decorativos inspirados na guerra, no poder e na pátria.

Decoração na capa:

Moldura dourada muito trabalhada, de motivos vegetalistas.

Mais um motivo ou gravura central que invoca uma ideia patriótica e de monarquia. O verso da capa é igual ao da capa.

Decoração da lombada:

Completamente repetitiva. Os nervos encontram-se dourados com um friso simples, entre os nervos

possui um friso que relembra as muralhas rente aos nervos em cima e em baixo, tendo ao centro uma série de motivos vegetalistas.

Possui um rótulo



manuscrito, que foi colocado posteriormente à encadernação, para poder identificar o livro que provavelmente não possuía o título na lombada ou tinha um rótulo que entretanto se descolou.

Corte dourados e grofados com dois frisos, o mesmo que foi utilizado nos nervos e outro vegetalista; as arestas do livro também estão douradas mas com um friso diferente de todos os outros. Um dos frisos dá a sensação de fazer continuação com o requife.

Só os cantos se encontram com algum desgaste. Nota-se que a lombada terá ficado exposta mais à luz que o resto do corpo, e que esta é mais estreita que a frente do livro.

## 1.26

**AUTOR:** N/A

**TÍTULO:** Les Saints Évangiles (Vol.I)

**ANO:** 1873      **LOCAL:** Paris

**Nº DE PÁGINAS:** 155      **DIMENSÕES:** 389 x 253 mm

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Meia-amadora.

**REVESTIMENTO:** Couro — preto. Papel da técnica de *paste papers* com efeito nuvem a preto e bege.

**REQUIFE:** N/A

**GUARDAS:** Papel marmoreado — padrão: Penteado. Papel claramente industrial. Cores vermelho escuro, verde, azul e amarelo.

### OBSERVAÇÕES:

Tem seis nervos falsos.

Possui um fitilho vermelho.

Decoração na lombada:

Só possui a impressão do título e do autor a dourado nos entre-nervos.

Este é um dos maiores livros que existe na biblioteca. As pastas são feitas de madeira.

Encontra-se desgastados nas arestas do pé das capas.



## 1.27

**AUTOR:** TEXIER, Charles;  
PULLAN, R. Popplewell

**TÍTULO:** Byzantine architecture

**ANO:** 1864      **LOCAL:** London

**Nº DE PÁGINAS:** N/A      **DIMENSÕES:** N/A

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Inteira.

**REVESTIMENTO:** Couro — em tom de vinho tinto, com um ‘inlay’ de uma cor ainda mais escura a preencher a capa toda.

**REQUIFE:** Manual — barbante.

**GUARDAS:** Papel fantasia — possui uma carcela em pele num tom dourado e o papel é constituído por motivos florais verde sobre um fundo dourado.

### OBSERVAÇÕES:

Sem nervos.

Um livro com grandes dimensões.

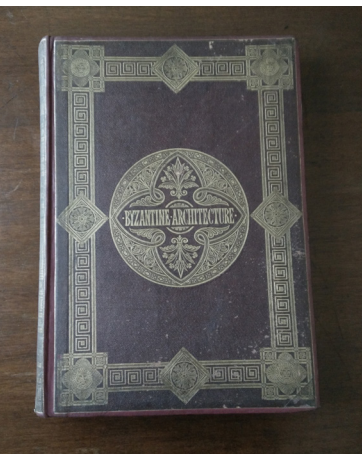
Decoração da capa:

Moldura de formas geométricas e gravura redonda central com motivos vegetalistas e o título do livro. Na verso da capa, encontramos exatamente o mesmo conjunto de painéis mas impressos a seco.

Decoração na lombada:

Possui uma variedade de frisos colocados seguidos uns aos outros, com o título e o nome do autor entre eles, em que tudo se encontra dourado.

Possui cortes dourados.





## 1.28

**AUTOR:** ARIAS, Frederico de

**TÍTULO:** Carpinteria: antigua y moderna

**ANO:** 1890      **LOCAL:** Barcelona

**Nº DE PÁGINAS:** N/A      **DIMENSÕES:** N/A

**TIPO DE ENCADERNAÇÃO:** Meia encadernação.

**REVESTIMENTO:** Couro — vermelho na lombada e tela no mesmo tom na capa.

**REQUIFE:** Manual, tecido: Duplo, Amarelo e vermelho; amarelo e branco.

**GUARDAS:** Papel — branco, com uma carcela em papel mais resistente.

### OBSERVAÇÕES:

Possui oito nervos falsos muito estreitos.

Um livro grande.

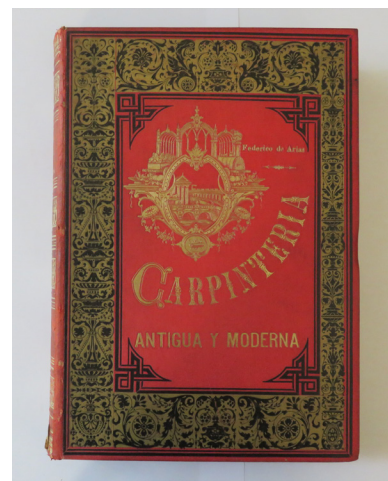
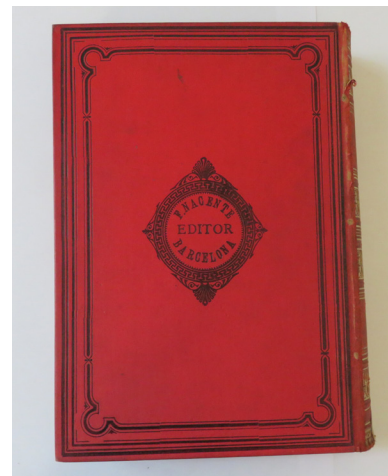
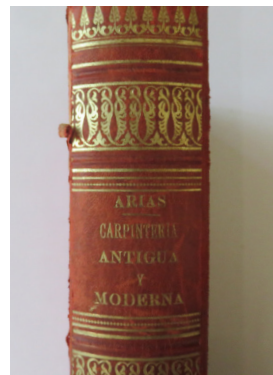
Decoração na lombada:

Possui vários tipos de frisos que preenchem os entre-nervos e o título, autor e volume a dourado. Faz uma ideia de espelho, do meio para os lados.

Decoração na capa:

Ao centro possui uma gravura e o texto também de uma gravura própria, impressos a dourado. Depois é cercado por uma moldura completa, com motivos impressos a preto e um preenchimento em trama a dourado. A moldura é delimitada por um friso duplo a toda à volta da capa, que disfarça a transição da pele para o tecido; e no interior, por um friso duplo mas com apontamentos nos cantos. No interior da moldura, encontramos uma combinação de diferentes ferros. Contra-capas: Outras molduras do mesmo género da dupla, mas com cantos trabalhados de maneiras diferentes. Gravura central com indicação da editora que compôs o livro.

A pele encontra-se mais estragada que o tecido, sendo possivelmente de muita baixa qualidade e uma camada demasiadamente fina.





## 2. TRABALHO DE CAMPO: ENTREVISTAS

---

### 2.1. ANA & CARVALHO, ENCADERNAÇÃO E TIPOGRAFIA, LD

Rua do Sol nº80, Porto

Entrevista realizada na própria oficina, no dia 19 de outubro de 2015.

C: Cláudia Queirós

SC: Senhor Miguel Carvalho

C: Que tipo de clientes costumam cá vir?

SC: Ora bem....particulares, firmas e estudantes. igrejas também...

C: Tem algum material para mostrar as pessoas caso elas estejam na dúvida do que você faz?

SC: Normalmente, há sempre aí um livro ou outro para se mostrar.

C: E tem algum aí?

SC: Tenho.

C: Normalmente, mostra aquilo que tem à mão, não é?

SC: Sim, livros de clientes.

O senhor Carvalho mostrou-me dois ou três exemplos diferentes.

Um deles eram uns livros feitos em capa dura e imitação de pele, com dourados, que se destinava para uma Igreja de uma freguesia do Porto; outro exemplo, era outro livro com o mesmo aspeto mas compilava diferentes revistas por exemplo, um cliente levou várias revistas que tinha da Time Out e pediu para juntá-las todas num livro; o último exemplo, foi de um cliente particular, que pediu para re-encadernar um livro com outro tipo de encadernação, retirando a encadernação do tipo meia-amadora (lombadas e cantos em pele e lombada com nervos falsos) e fazer tudo em pele verdadeira só com relevo.

C: Também faz assim destes?

SC: Sim, com nervos.

C: Isto são nervos falsos, certo?

SC: Isso é cartão que se faz isso.

C: Exato, antigamente é que fazia os nervos...com linha

SC: Não....Isto chamamos dos livros meia-amadora, são os livros mais caros, que é isto... Só que a única diferença que há agora é que antigamente era feita com corda grossa...que era colada na lombada do próprio livro e depois era tudo feito no próprio livro... o dourar e tudo. Este já tem muitos anos... Estes, ele pediu para ficar igual... o cliente mandou... vem cá no sábado.... Vai ficar parecido, porque há coisas que não tenho igual. Pele tenho....

C: Isto é pele mesmo não é?

SC: É. Ou seja, vou substituir esta capa.... Este é para fazer igual... Igualzinho... e este é para tirar esta capa e fazer igual a isto... (mostrou um exemplo de um livro que fez antes)

SC: Já nem sei dela... está aqui... esta pele.

C: Mas isto é pele verdadeira?

SC: Isto é pele verdadeira.... Isto é pele branca natural que eu pinto.

C: Ah, você é que pinta.

SC: Dou-lhe um banho, é aquela que está lá em cima....

C: É pele de quê?

SC: É pele de vaca ou de boi... Para isso tem de ser isso, não dá outro.... Porque é uma pele relativamente fininha... Aquela que está ali, ela vem branquinha e depois dou-lhe um banho. As outras cores já vem azul, verde,... e assim. Essa não. Porque a pele natural, se a deixares à claridade, escurece.

C: Se for pintada já não acontece?

SC: Quando utilizamos a pele natural, no final temos que a lavar toda, para tirar a sujidade com um líquido que eu tenho ali. E ela fica toda branquinha! Só que depois se ela estiver à claridade [a capa vai ficar escura e a contra-capas vai ficar branca]. Levando isto, nunca mais.

C: Mas que tipo de trabalhos lhe requisitam mais?

SC: As encadernações que me requisitam mais são as em sintético, ou tecido.

C: Que tipo de pessoas é que vem cá mais, é estudantes? É as firmas?

SC: Não, não, a grande parte é... faculdades.

C: É mais os alunos que vêm cá?

SC: A faculdade, os alunos.... E há muita gente particular.

C: Sem ser os estudantes vem cá muita gente?

SC: Vem, vem muita...mas muita gente.... Corpus...

C: Como é que as pessoas sabem que você está aqui?

SC: Normalmente, muitas já.... Já me conhecem.... Há muitos anos... Então, ando nisto há 50 anos, portanto muitas conheciam-me da firma que eu trabalhei, outras vêm aqui e vão dizendo umas às outras. Tenho um livrinho... Uma senhora passou aí, na quinta ou sexta, veio desde a estação de São Bento a perguntar onde havia uma encadernação. E depois veio aqui parar.... 91 anos, está ali o livro para secar que é para amanhã.

C: E, hum...

SC: A maior parte dos particulares é assim, dizem uns aos outros... outros vão ver à net.

C: Mas, acho que não o encontrei na internet...

SC: Há um site criado pelo meu filho... eu, para ser sincero...

C: Mas nunca encontrei....

SC: Este está lá... foi em agosto que estive a fazer... Mas há um outro... as pessoas é que me dizem que já o visitaram e que tem lá muita coisa... Mas este aqui também tem, tem até fotografias de livros com nervos e tudo.... Que eu levei lá para Lamego e o meu filho quando foi lá... Mas há outro site...

C: Sim, é o facebook... Tenho que pesquisar melhor...

SC: Porque... o moço que estive aqui... disse que tínhamos milhares de visitas aquilo...

C: Sim...Estava a dizer... Pesquisei no geral “Encadernadores no Porto” e não apareceu...

SC: Agora,... porque por exemplo, uma vez um cliente mandou para aqui uma empregada, que ela é muda.... Foi lá em baixo a Busílis... Ela veio cá com o papel assim, com a fotografia da porta,... e ele anda aí....

C: Mas a Busílis é que deu a fotografia?

SC: A Busílis é que foi à net e tirou, e deu à menina para ela vir cá.

Trazia aquilo na mão, com a fotografia da porta e tudo...

(O senhor Carvalho falou um pouco mais sobre esta história do filho ter criado os sites e da ignorância com os computadores e internet)

C: E há quanto tempo está nesta oficina já?

SC: 25 anos...

C: Mas já trabalhou noutra antes...?

SC: Mais 25 anos... Agora em outubro... dia 1 de Outubro, fez 50 anos que estou a trabalhar. Em 1965, a uma segunda feira de tarde... 1965.

C: Costuma fazer mais capa dura, não é?

SC: Sim, a grande parte são as obras de capa dura...Agora as obras de luxo...!

C: Pois.

SC: Também faço muito isto para a Corpus, que é capa dura mas é... como se costuma dizer... é deita para lá....

C: Você acha que isto é que é em condições... com dourado...

SC: Claro, isso é que dá trabalho...

C: Claro... isto é só cozer e colar...

SC: O trabalho disso.... É como isto, olhe para isto... não tem nada a haver, prefiro trabalhar com isto (o senhor Carvalho mostra-me um livro muito volumoso de uma tese de mestrado). Ele foi imprimir aqui dentro da Lusófona. Ele da primeira vez que chegou aqui, trazia uma pen.... Alguém o mandou aqui. E eu disse não, você vai à lusófona e imprime lá dentro, no centro de cópias... ele foi imprimir, veio aqui... foi sempre a correr. E depois.... Agora veio na quinta, para fazer mais duas para hoje... Eu antigamente não podia tomar conta disto.

C: Porquê?

SC: Porque o trabalho era muito.

C: Você antes tinha trabalho das faculdade, e assim, não é?

SC: As faculdades, antigamente, davam, por exemplo, a de Desporto... a de Direito nunca deu muito... mas, por exemplo a faculdade de Desporto, e o Hospital de Santo António, e Letras... eu, em média, entregaria, por semana, entre 200 a 300 livros dourados.

C: Que faculdades é que vinham cá? Também falou da de Letras?

SC: Letras... Isto quase tudo é para Letras.

C: Essa ainda vai fazendo não é?

SC: É a única que ainda vai fazendo, porque o resto acabou. Se fores ali à faculdade de Ciências do Desporto, tudo o que lá está... é feito por mim. O Hospital de Santo António, todas as revistas que vinham para os médicos estudarem era tudo encadernado. Agora vem tudo em pens para os computadores, mas antigamente não. Não havia semana nenhuma que não entregasse mais de 100 livros por semana ao Santo António.

C: Era muito trabalho na altura. Mas antes não trabalhava sozinho?

SC: Não, tinha a empregada. Porque o sistema de por a cozer e de coser era tudo com ela. Muito das vezes, o fazer as capas, eu fazia os corpos e depois ela fazia as capas. Eu era mais o fazer os dourados e essas coisas. Não havia sábado nenhum que eu não dourasse mais de 100 livros, nenhum. Porque o hospital, era 100 livros de cada um, era mais fácil, era só mudar o volume de cada um e o ano de vez em quando. Dourava-se muita quantidade, agora acabou-se tudo.

C: Mas porque ficaram sem dinheiro?

SC: Não, entretanto o hospital é que fez o acordo de invés mandar em revistas, vem em pens. Na altura, os médicos não queriam porque antes queriam as revistas, porque as pens demoravam muito tempo a vir, se calhar um ano depois, mas pronto, deram essa ordem. E na faculdade de Desporto, foi igual, acabou tudo. As conservatórias do registo civil, aqueles livros de casamentos e óbitos, eu tinha-as todas até Amarante.

C: Mas, antes havia muitos mais encadernadores.

SC: Pois mas, há uns 30 anos, a Porto Editora arrumou-os quase todos. Deixou de dar trabalho. Muitos só se dedicavam quase em exclusividade só para os livros escolares para a Porto Editora. Mas a Porto Editora, mandou aquela na Maia, começou a mandar para a China e acabou. Quem ia tendo disto era a firma onde eu trabalhava... só que pegava em material... o meu patrão também era daqueles que só se virava para a Porto Editora e eu disse, não senhora, a partir de agora...! Eu às vezes deixava este serviço para ir brochar livros para a Porto Editora, que era prejuízo! Mas consegui-lhe dar a volta e ele só ia buscar livros à Porto Editora, quando as mulheres não tinham que fazer! E depois dava-me razão... Mas quando eu vi aquilo a andar, eu a trabalhar às 11 e os outros não.... Vim-me embora.... Estive ali em frente 10 anos e vim fazer para este lado, porque em termos para a Câmara do Porto que me dava trabalho...

C:.. Você sempre trabalhou nesta área?



SC: Sempre.

C: Desde criança não é?

SC: Desde os 12 anos... Ainda fiz a tentativa de sair, quando eu queria sair...e consegui, foi na altura quando acabei o curso de Soares dos Reis – Desenho e Pintura Decorativa à noite... fui para a tropa. E tive grandes hipóteses de ir para a Alfândega...

C: Para a Alfândega para quê?

SC: Para a parte da fiscalização, estar no controle das mercadorias que eram importadas e essas coisas todas.

C: E isso era melhor?

SC: Hum, não, eles ganhavam dinheiro como lixo... A única coisa que eu sabia é que tinha de andar um mês com uma vassoura na mão!

C: E onde é que teve a sua formação em encadernação?

SC: Tive na firma Mendes de Oliveira...

C: Foi diretamente para lá e aprendeu lá...

(O senhor Carvalho aqui mostrou-me a maquinaria que tinha comprada da firma onde trabalhara tal como, a nova guilhotina industrial que ele agora tem que substitui uma antiga que era da firma.)

C: Mas aprendeu alguma coisa que não tenha aprendido na firma?

SC: Não, foi lá, tudo tudo.

C: Não aprendeu nada sozinho ou noutra sítio?

SC: Não... Quer dizer... Havia.... Sabes que nós ali, antigamente, tínhamos que andar, quando entravas nesta arte, tanto tipografia como encadernação, tinhas de andar 5 anos como aprendiz, depois tinhas de andar mais 5 anos de auxiliar e a partir daqui, se a firma te desse a categoria...muito bem...senão desse, tinhas de fazer exames...

C: Mas logo do início que estavam como aprendiz já tinham de escolher a área logo?

SC: Não, havia duas hipóteses na firma: ou ia para a encadernação ou ia para a tipografia, para compositor ou para impressor... a mim meteram-me na encadernação....

C: Não foste tu que escolheste?

SC: Não. Eu para a arte que eu queria...eu queria ser eletricista! Eu vinha de lamego, estava em casa da minha prima que ficava ao lado da casa da Justiça e fui cortar o cabelo lá a um barbeiro que ficava

precisamente à frente da oficina, que é a cima da rua dos Caldeirados. Eu acho que aquilo ainda existe, aquilo é uma casa de bicicletas, que o homem tirava fotografias daquela à la minuta... e ele conhecia a minha prima e ela é que falou que eu ia cortar cabelo para ir para o emprego para ser eletricista. O barbeiro, diz ele, “ai queres emprego? Anda cá comigo!”, atravessou a rua, subiu as escadinhas, chegou lá em cima e virou-se lá para o chefe, para o Afonso, “tenho aqui o meu sobrinho que quer trabalhar!”. Eu até chorei...não queria. Isto foi de manhã! Diz lá o Afonso, “às 14h estás aqui a trabalhar.”

C: Você disse que queria eletricidade e...

SC: E ia, ia ver o emprego para ir trabalhar... Mas como ali ele arranhou logo emprego e era na mesma rua, a minha prima já... Eu não queria, eu não queria, eu não queria... naquela altura não adiantava nada. Eu... e depois... quando nós tínhamos de ir trabalhar... olha, eu no dia seguinte, tive que levar isto (dobradeira) e uma agulha. Isto na encadernação... diziam que logo tinha de ir ali aos Loios comprar uma agulha e uma dobradeira. Antigamente não havia máquinas!

C: Pois, eu sei que não... até é bastante recente.

SC: Nós aprendíamos a coser à mão...hoje a maior parte dos encadernadores novos não sabem coser à mão... mais tarde, vieram as mulheres que começaram a trabalhar nesta arte, acabou... mas era obrigatório isto! Só que depois aprendíamos...dávamos cola para os oficiais...varríamos a oficina com cartão.

C: Pois.

SC:.. Portanto, o aprender...eles quase que iam pondo de lado. Havia secções por exemplo, dourar isto tudo à volta, era uma secção fechada que nem nos deixavam espreitar.

C: Mas porquê?

SC: Porque os velhos não queriam ensinar os mais novos, nós íamos lentamente, por isso é que era a aprendizagem, 5 anos de aprendiz, 5 anos de auxiliar e só depois é que íamos para oficial. O sistema era... a firma onde eu estava fazia-se de tudo, desde as obras de luxo a tudo. Só depois mais tarde é que houve ali uma mudança... então... nós temos aqui uma que era muito grande, que era a Portuense, que depois juntou tudo lá em cima e a malta que vinha dali já vinha ensinada. Mas havia coisas que aprendi... ao sábado tinha uma pessoa la amiga que era oficial, que é o Pacheco, ele tinha uma oficina na Senhora da Hora, para as horas vagas e então, naquela altura havia muitas obras de coser à mão e eu ia para lá coser os livros à mão e com ele aprendi muito. Aprendi a fazer estes livros de meia-amadora, que ele fazia muito disto.

Isto eu ia vendo e ele ia-me explicando.

C: Meia-amadora é assim, não é?

SC: É esse, é os que têm nervos. Há muitas coisas...

C: Meia-amadora és os nervos ou é esta que tem os cantos e...

SC: A meia-amadora pode ser...meia-amadora com nervos...

C: Então meia-amadora é esta ideia...

SC: É esta, mas também pode ser inteira pele com nervos...

C: Então meia-amadora é o quê?

SC: Meia-amadora pode ser com lombada e cantos ou tudo em pele... com nervos

C: Mas meia-amadora quer dizer o quê? Quer dizer que tem nervos?

SC: É com nervos...

C: É que já me disseram que meia-amadora era a lombada e cantos com pele

SC: Mas também pode ser uma meia-amadora toda em pele, desde que tenha nervos...depende do cliente. Meia-amadora é um livro com lombada e cantos em pele e nervos.

C: Ok.

SC: Queres saber todos os tipos de encadernação que há?

C: Sim, sim.

SC: Temos... este deles... este também pode ser lombada e cantos como toda em pele. Mas é igual. A diferença é que pode ser mais caro, porque a pele é mais cara mas dá mais trabalho a primeira que a segunda.

C: Esta dá mais trabalho porque também tens de cortar....

SC: Exato, tenho de fazer os cantos...isso não. Esse é o mais caro. Depois há os livros de lombada e cantos em pele normais, chamamos nós a meia-encadernação. A lombada e cantos. Tanto pode ser em pele, em tecido, como aquilo que tu queres. Pode ser só uma lombada. Depois tens as encadernações normais que é o sintético...que é inteiro a sintético

C: Mas também pode fazer a meia-encadernação a sintético...

SC: Pode sim senhora, embora isto não fique tão bem...

C: E as peles... se tivesse de fazer um livro com pele, quanto é que ficava?

SC: Por exemplo... um livro destes, ficaria, eu a fazer, à volta de 40€

C: Mas com pele?

SC: Sim, sim, com pele. Mas se fores ali à Imprensa Portuguesa, pagas mais 100€

C: Pois.

SC: Mas em média 40€, é mais ou menos o preço disto. Enquanto que se for um livro em sintético, normalmente a média é 15€ por cada um, a vocês tenho de levar 10€ e 5€ sem nada. Que é isso que está aí. É que há uma diferença muito grande, fica muito mais caro. Porque a pele, dá estragos.

C: A pele dá estragos como?

SC: Estas pontas não dá para nada, isto é tudo para fora.

C: Fazer a meia-encadernação pode dar estragos porque tem de ir buscar...

SC: às vezes, vou ali buscar os cantinhos e não dá...esta pelo menos a branca, dá muitos muitos estragos.

C: Essa capa foi feita por si, não?

SC: Esta foi.

C: É que a pele é igual.

SC: É igual, é aquela. Agora tenho de mandar vir duas para pintar, para esses livros que estão aí.

C: E as técnicas de coser e assim, quais é que faz aqui?

SC: Técnicas de coser... há a costura manual e há a costura de folhas soltas que é a surgitada. A costura manual de cadernos e a costura na máquina que é surgitar. (28mins)

C: Está certo.

(O senhor Carvalho mostrou-me um livro que o dono da firma em que ele trabalhava lhe ofereceu e para preservar enquanto ele trabalhar na encadernação. Já tinha encontrado o capítulo sobre encadernação de livros online, mas assim pude recolher o resto da informação em falta sobre este livro. Aqui ele queria me mostrar as técnicas, materiais e ferramentas que tinham no livro, mas o meu interesse era saber o que ele usa. Depois falou de um livro de uma rapariga que recolheu fotos dos materiais e ferramentas presentes na oficina. O qual pedi para me trazer, tal como o livro “Carvalho” que já tinha encontrado a tese sobre esse. Depois começou a mostrar-me várias ferramentas que tem

na oficina.)

SC: Tem lá disto...tem fotografias disto tudo

C: Isto é de osso mesmo?

SC: É d'osso... os materiais que precisamos de usar sempre é a dobradeiras, a agulha, o martelo, a tesoura,...os materiais essenciais. Olha...

C: Isto é para quê? Como se chama?

SC: Isto é para puxar os cantinhos, faz os cantos redondos.

C: E como é que se chama?

SC: Isto é um furador...furador de sapateiro. Ah! Isto antigamente, sabe para que é que servia, quando não havia daquelas máquinas?

C: Para furar as páginas, não é?

SC: Pegavas num montinho de cada vez, com o martelo em cima, e andavas ali a bater e depois andavas ali a coser à volta. Antigamente era assim....

C: Mas furava aqui nos cadernos?...

SC: Nas folhas soltas...nós pegávamos num macinho, o que cose ali a máquina, e trec-trec-trec, pegava na agulha e cosia, punha para o lado... os diários da republica eram assim, já viste o que era?

C: Ah, mas é quando as folhas soltas?

SC: soltas... o resto não, o resto é coser à mão... isto é o que é necessário ter... Depois a partir daqui... pronto, depois é preciso isto tudo...

C: É preciso as máquinas não é?

SC: As máquinas.... Uma das coisas principais é isto... um encadernador que não tenha isto...

C: Esta prensa usa para livros pequeninos não é?

SC: É

C: E esta é a...

SC: Máquina de dourar...

C: A máquina de dourar...e o dourar só faz com a máquina? Não faz manualmente?

SC: Faço à mão faço....



C: Mas não tem aqui....

SC: Isto...todos estes ferros é a mão...

C: Mas também faz aqui?

SC: Faço. Olha os ferrinhos de fazer isso.... Os outros estão ali naquela casa de entreparedes, ele tem lá em baixo, tenho de ir lá busca-los...isto normalmente é para fazer isto...

C: Mas não tem muitos se calhar...Ah, esta é a redonda...

SC: Esta é redonda...há iguais a esses, há outros...isto aqui é feito ali na máquina, que é colado, e o resto é tudo aqui no livro... aqueces ali... metes isto aqui direitinho e fst fst fst... vê's ali queimados

C: Tem de estar quente...

SC: Eu tinha um caixote cheio, e ele levou para lá, andou a limpá-los... tem lá uma montra com isso

C: Aonde?

SC: Ali entreparedes...ali a um senhor que vende livros antigos... ele andou me aí a chatear, limpou isso tudo e levou mas aquilo é meu... mas embora eu me vá embora, eu dou-lhe aquilo tudo a ele...

C: Ele so tem aquilo em exposição?

SC: Não... ele tem lá um quadro, no fundo do estabelecimento que tem esses materiais...

C: Essa prensa tem algum nome específico?

SC: Não, é uma prensa...

C: E é essa aí de ver muito antiga...

SC: Esta é das prensas mais antigas, era da firma em que eu trabalhei... é muito antiga...

C: E isso também é uma prensa, não é?

SC: Não, isto é uma máquina de encaixe, de serrar e de pintar os livros

C: Mas não tem um nome mais curto?

SC: Eu sempre conheci isto como maquina de encaixe...

C: Também costuma usar as folhas de dourar para pintar as folhas à volta?

SC: Ah, pintar a dourado? Não, isso não faço e as pessoas...

C: O que? Não apreciam?

SC: Não...agora imagina...

C: Eu não estou a falar em ouro, estou a falar das folhas que costuma usar para dourar...

SC: Não, aquele dourado... aqui tem que ser aquele tal especial. Agora há aqueles de spray mas isso não vale nada. Se te pedirem 80€ para por isto em ouro, tu não queres... Aqui! Agora se fores à Imprensa Portuguesa, eles pedem 150€. Então... é o nome da empresa. Por isso é que não faço...

(Aqui, o senhor Carvalho contou uma história de um cliente que queria dourado à folha, mas que ele recusou.)

SC: Os tipos de encadernações são essas... mas depois há outras foleirotas, aquelas de cartolinas...são as brochuras.

C: O coser, tem o surgitar e tem a costura manual.... Mas não faz também à barbante ou à portuguesa?

SC: Já não se usa... olha... há a portuguesa e há a francesa... A francesa, salvo erro, é esta a surgitar... depois há uma à portuguesa que é coser o caderno de cima a baixo...

C: que tem este fiozito?

SC: Isto é cima à baixo... E há outra que é cosida de dois em dois cadernos, que é a costura normal que agora não se usa. Todos os livros antigamente tinham todos isto.

C: Mas porque é que acha que não se usa?

SC: Porque não há necessidade de o ter... Isto não vai... Isto só vai dar trabalho. Isto apenas servia para o empaste do livro, ou seja, quando a capa era feita no próprio livro. Era aparado e depois isto era furado e a gente fazia aqui a capa, trabalhava-se no próprio livro...

C: Você também tem aqui papeis fantasia não tem?

SC: Tenho... agora há poucos, agora é de Lisboa porque a Manual não tem quase, normalmente vem de Lisboa.

C: Pois, eu ia perguntar isso também... De onde vêm os seus materiais...

SC: Os meus materiais, normalmente vêm da Manual, neste caso os sintéticos e os tecidos... As peles, já vem do fornecedor de peles, o António, que é o que fornece a todas as casas. Por exemplo, a Manual é que importa estes tecidos, mas as peles vão buscar ao António. O cartão eles importam, mas o cartão lá é mais caro... As peles é ao Adriano Gomes, o António! Ele antes era do Adriano Gomes quando

era na Rua do Almada e ele era lá empregado em miúdo e quando fechou ele ficou com a firma... As colas vêm de outro lado...

C: Aqui só trabalha você, não é?

SC: Para agora e até ao fim...

C: Criou esta oficina porquê?

SC: Porque a empresa em que eu trabalhava estava a ficar numa situação foleira e portanto, antes de eu ir para a troca, era a empresa que mais pagava na cidade do Porto... e quando vim da tropa, não gostava da tropa... e fui burro, imagina ganhar 14 contos e 700 e chegar aqui na primeira vez e ganhar 1 conto e 500. Era quanto eu ganhava naquela altura, mas eu não quis continuar porque não gostava daquilo, não gosto de fazer mal a ninguém e às vezes é preciso. Só que quando cheguei vi a firma numa situação muito má e... a malta... nós chegamos à segunda feira ter aqui uma fila enorme ali no cine-batalha.

C: Porque?

SC: Não pagavam e íamos ali para os Clérigos almoçar e depois íamos para o cinema.

C: Mas porque é que iam para o cinema, os trabalhadores?

SC: Íamos para o cinema

C: Mas porque, não lhes pagavam?!

SC: Não estavam a pagar... eu ainda fiz isso, mas depois chegou a um ponto... Chegavam ao final do mês e não davam o dinheiro. Eles lentamente iam acabar por pagar tudo... E depois era aquilo que havia lá dois ou três empregados que mandavam nos patrões... aquilo para mim...eu não estava habituado aquele ambiente e depois quando mais tarde se faz.... Nós eramos cento e tal pessoas e acabamos por ficar meia dúzia de pessoas delas. Quando juntaram as duas firmas e depois, há o mal com este tipo de pessoas, pessoas bestiais, ligadas ao partido comunista e iam a dar destruir aquilo tudo...

C: E a firma ao início tinha imensa gente...

SC: Era das maiores, tinha cento e tal pessoas, era das melhores da cidade do Porto...de repente, apos o 25 de Abril começou essas coisas... Eu na primeira vez que fui nomeado delegado sindical, so estive lá uma semana...

C: E depois veio para aqui para a frente?

SC: Não... Eu quando vim da tropa fui trabalhar la para a tal firma, aquilo já estava numa situação sindical, eu desde que fui nomeado pela

primeira vez o delegado da minha secção, de encadernação, só fiquei lá 2 ou 3 dias... na altura, a estruturação da empresa, eu assumia a parte da encadernação mais o meu patrão, e na tipografia tinha mais 3 colegas... o que é que a gente fazia... eu com meia dúzia de pessoas dava lucro, a tipografia durante o dia, os 3, andavam a passear e depois faziam serão à noite. E ele não tinha mão naquilo e eu dizia ao senhor alberto que não podia ser. Havia uma reunião sempre no início de cada ano, para ver como é que ficou, e eu a dar lucro com o meu setor de meia dúzia de pessoas e os outros... cheguei a um ponto... os meus próprios colegas diziam, principalmente mulheres, “és um burro vai-te embora”, eu tinha clientes! O antigo encarregado de lá dizia-me que tinha os clientes na mão que podia ir embora... os clientes é que me diziam “vai-te embora”! Eu é que andava a trabalhar para eles e fui...

C: Então decidiu criar a oficina porque ganhava mais a trabalhar sozinho?

SC: Então eu andava a trabalhar para os outros. E quando se meteu na minha cabeça, eu já tinha comprado estas coisas, estavam penhoradas e eu comprava-as. O meu patrão dizia-me “compra isto”. E nunca imaginava que me ia fazer jeito e, mais tarde apareceu aquele espaço ali e falei com o sr presidente da junta, que já estava ali muito tempo por alugar. Fomos ao fernando gomes e ele fez o contrato de arrendamento e estive ali e, entretanto, passei para aqui. Eu ao sair da encadernação, aquilo acabou logo que o meu patrão disse logo, “acabou”. Eu tinha uma proposta que era, nós comprávamos aquilo e ficávamos lá todos. E o alugante da firma disse que não, que não era possível. E quando me vim embora, já tinha dito que sim. E eu não quis, então se eu já tinha contrato com a camara e tudo....

C: E o que é que você acha da sustentabilidade deste ofício? Acha que vai demorar muito tempo ou acha que vai mudar?

SC: Eu acho que isto, daqui para alguns tempo, vai dar muito dinheiro para pouca gente, agora grandes empresas não... não há hipótese. Sabes que hoje a maquinaria faz tudo menos este género de trabalhos, em que as maquinas ainda não fazem um de cada vez nem douram, têm de ser nós. Mas a tendência é que houve aí uma altura que as pessoas não gastavam dinheiro nisto e agora estão a aparecer, estão.

C: E apesar da crise que está aí, senão se não houve havia mais pessoas.

SC: Posso dizer a ti, que durante esta fase... há 6/7 anos, entrou uma fase em que acabou os diários, acabou as faculdade e tudo, e entre Janeiro e Abril, eu não fazia para o telefone. Sabes o que é uma pessoa a faturar muito dinheiro de repente? Eu cheguei a estar ali sentado a chorar....

C: Mas porque?

SC: Porque não tinha trabalho...trabalho nenhum nenhum... Eu em Abril fui para Lamego, normalmente vou sempre uns dias... e eu na altura, disse à minha mulher e aos meus filhos: No fim do mês de Julho, quando entro em Agosto para férias, é para fechar.

C: Mas deu a volta depois de Abril?

SC: Entretanto... olha aparece a Corpus, a começarem, nós é que os ensinamos, ainda na forma cromo tema, que a impressão era aqui... Veio o centro de cópias... Isto foi mais ou menos em maio... Começou a faculdade de Letras a dar trabalho, lentamente...e depois começou-nos a aparecer os particulares.

C: Mas isso foi em que ano? (2012?)

(Aqui, apareceu uma cliente a perguntar por um pedido que fez e ele teve de a atender e acabar o trabalho)

C: A pergunta que me falta é: já deu algum tipo de formação sobre encadernação?

SC: Não,...nunca.

C: Nem lá na firma tinha de ensinar alguém, não?

SC: Ai isso dava.

C: Mas era o pessoal...

SC: Era o pessoal do Gaiato.

C: Mas estaria interessado dar formação sobre os seus conhecimentos?

SC: Se calhar um dia, vou fazer.

C: Estava disposto a isso, pronto?

SC: Se calhar já estive para começar...Depois as pessoas... eu acho que o problema das pessoas é que se forem a uma casa famosa onde pagam balúrdios...

C: O que é que tem?

SC: Então, que pagam aos 80, 90, 100€ por cada vez...querem.

C: E agora vêm aqui e é baratinho e já não querem?

SC: Tenho colega vossos que foram pagar 90€ e vieram cá pedir os materiais e eu disse venham cá logo que eu dou-vos... e eu disse-lhes, vocês vão gastar dinheiro, venham cá que eu vos ensino de borla! Nunca mais cá apareceram e ficaram chateados comigo.... Foram ali para Cedofeita para o curso de formação, pagar um balúrdio...



C: Mas se pudesse ganhar dinheiro com isso, mesmo que seja pouco, também?

SC: Mas é o que eu digo.... Depois há uma coisa, se por qualquer motivo...as gravuras por vezes deslocam-se um bocadinho, temos que retificar tudo, e por vezes, 2 minutos cá fora para retificar... quando a máquina enquanto não voltar à aquela temperatura!... Estraguei muita capa.... Gastei tecido, fogue... E tem várias bobinas de 100 metros...

C: Esta parece almofada...

SC: É almofadada é...leva esponja... por vezes as pessoas pedem... Mas uma vez enganei-me, já estava embrulhadinho para o cliente vir buscar... o que é que diz ali? “Bodas de Prata”... está a ouro e era suposto estar a prata, tinha no papel escrito! Eu liguei para o cliente a avisar para vir no dia seguinte porque tinha-me enganado, que tinha posto ouro invés de prata...

(Continuou a atender a cliente que viera buscar o livro e depois falamos sobre o ferimento que teve no dedo ao fazer um corte na guilhotina)

C: Como é que o Carvalho se chama mesmo? Ou é segredo?

SC: O meu primeiro nome é António e o meu último Carvalho...

C: Mas não é Miguel também?

SC: Sim, sou António Miguel Carvalho...

(Eu e a cliente presente, que é uma colega minha do Mestrado, reparamos numa capa de um livro que tinha lá espalhada na oficina)

SC: Mas essa eu não a dou.... Já dei muitas, mas essa é a última.... Das aquelas que eu estragava, tinha aí várias que estraguei... ou que alguma coisa não estava bem ou que estava com menos cor, e então, tinha aí muitas e o pessoal às vezes aí e pediam... Isto está exatamente como era antigamente, a capa agora está em tecido, mas era em intercalada, de resto estava exatamente como na altura do livro... Eles depois lembraram-se de fazer isso e eles decidiram ir ali a Gaia e eu tive de andar a fazer isso...

(Falamos sobre o livro da cliente)

C: Assim funciona bem porque abre bem...

SC: Porque é que em cadernos. Quando o livro é feito em cadernos não tens problemas nenhuns, eles abrem-te sempre bem. Agora... sem grande margem nas lombadas em folhas soltas, chegas a certo ponto e não consegues abrir o livro sequer.

C: Mas há livros em cadernos que não abrem tão bem, por exemplo

este, não abre muito bem...

SC: É de caderno, mas.... Ainda está é com a costura antiga...

C: Mas se calhar em cadernos e sem lombada abre melhor...

SC: Não, qualquer livro em cadernos abre-te bem...

C: Sim, sim. Claro que aqueles que são folhas soltas, a quente, não abre tão bem...

SC: Depende do papel, por exemplo, este papel está 'às direitas' por isso é que não abre tão bem....

C: Este livro também é bastante antigo, não?

SC: Eu tinha outro, mas emprestei a um amigo e fiquei sem ele... Eu tinha montes de amostras, que às vezes emprestei e fiquei sem eles, estes foram daqueles primeiros que eu fiz para ter aí, ali na estante...

C: Isto é uma caixa não é?

SC: Sim, para levar livros.

(um amigo do senhor Carvalho apareceu na oficina para pedir uma chave emprestada)

C: Isto é pele mesmo?

SC: Sim, é daquela pele que está ali. Isto é só do calor da máquina, não tem nada... neste material, na pele natural, a máquina quentinha, a passar os 100°C, só marcar ela queima-te....só o calor da máquina faz isto... Isto faz-se muitas.... Este é mais bonito, olha olha... Aquela em preto...trabalhar em preto é que não gosto nada.

C: O que é que você me queria falar ao bocado?

SC: Era aquilo dos livros...

C: Não, não, antes de ir para o curativo...

SC: Ah, já sei, aquilo dos workshops?

C: Sim, acho que estávamos a falar sobre isso...

SC: Foi, o que eu estava a dizer, esses moços vieram aqui...e na altura eu estava a fazer 200/300 livros de capas destas, e eu disse 'Oh pá vem cá amanhã, ...quando é que precisas disso?' Eu acho que ele disse que para o final da semana então disse para ele passar aqui amanhã... E ele disse que ia ter um workshop e ele é que tinha de levar as coisas e ia pagar 90€. O que é que ele ia fazer, iam cozer um livro e depois iam fazer uma capa com lombada à vista... vocês vão para lá, ficais a saber exatamente a mesma coisa e levam-nos 90€ e ainda tendes de levar os

materiais... Eu aqui se vos pedisse pedia 20€, mandava-os lixar, eu até vos tenho feito mais... vêm aqui às vezes perguntar e faço-vos de borla! Ele nunca mais apareceu para vir buscar os bocadinhos de cartão...

C: Começou a reclamar...!

SC: Houve uma altura, que um grupo de pessoas dali da Paula Frassinetti, dali da Rua da Alegria, ali da escola e veio aqui um professor para fazer um workshop, em dois sábados... acho que vinham 8 pessoas, de tarde, durante dois sábados, para ensinar a coser e a fazer uma capa... E era a sogra desse senhor que também tinha uma fundação qualquer... e na altura, ficou combinado levar 20€ por pessoas, por dois sábados. Era para ser numa altura má, que era o Natal, mas pronto, tem que se arranjar. O que é que aconteceu, a senhora, a sogra desse senhor, que faz parte duma fundação, estava a levar para as pessoas amigas, 80 ou 100€ por aquela porcaria.

C: Então disse 20€ só para não ter que lhe pagar muito....

SC: Eu é que lhe fiz aquilo, 10€ por cada sábado cada um... E a senhora, acho que pediu 80 ou 100€ por sábado. E como é que eu soube, eu fiquei chateado, eu programei a minha vida mais ou menos, que na altura estava apertado, e na altura, uma das professoras veio aqui, por causa de um trabalho qualquer e ela aí é que me diz... oh senhor Carvalho, aquele workshop que era para a gente fazer, você vai levar tanto dinheiro... Eu assim, eu? Olha que eu até tinha dito que levava de borla, insistiram comigo, eu disse que levava pelos dois sábados por pessoa, estar aqui uma tarde inteira, eu a ensinar a fazer as coisas e tudo, cada um por o título no seu trabalho, quase que me obrigaram a levar 20€... E ela ficou para mim: '20€, filha da mãe da sogra do... ela levou-nos x, e a malta achou um bocado caro'. E eu disse "Não! Eles quase que me obrigaram a levar 20€ por pessoa" e ia perder duas tardes, com os materiais e tudo e vocês eram 8 pessoas... Eu ia levar 20€ pelos dois sábados, cada um, você se for aí à rua Miguel bombarda vão pagar 90€, 130€,..... Para estarem lá a ver o que se faz e não aprendem nada. Ele veio aí depois a seguir. E eu disse "então quando se faz o workshop?" e ele "Ah, o pessoal desistiu"; "pois desistiu, porque a sua colega disse para mim que a sua sogra pediu x a cada pessoa", ou seja, ela estava metida numa fundação qualquer e a fundação ia ganhar, sem trabalho nenhum, iam ganhar, senão me engano de 80€ por pessoa!

C: Então o workshop não deu?

SC: Porque a senhora queria levar aquele dinheiro e desistiram. Eu fiquei chateado pois reservei aquele espaço... Como aqui este moço da faculdade, o...

C: O Dário?

SC: Ele também...mas ele sabe coser bem, fui eu que lhe ensinei.

C: Sim, eu fiz o workshop com ele e foi 30€ com o material todo incluído.

SC: Pois, e quanto é que levaram aqui aos alemães que vieram aí?

C: Pois, você já me contou, que foram lá os 80€...

SC: 30€.... Pronto...Ele deu-vos o material todo?

C: Sim, eu fiquei com dois cadernos.

SC: Foi coser o caderno e colares um cartão em cima não foi?

C: E aprendi sim.

SC:.. Exatamente, foi eu que lhe ensinei. 30€ para colegas... Quando vieram aqui os alemães, por azar no sábado eu não estava, ia para Lamego... ele quando deu por ela, andaram aqui à rasca. “Você não estava cá no Sábado?” “Não...”. Tínhamos aí um grupo e alemães, já estávamos preparados para vir aqui e íamos lhes ensinar a coser um livro e a capa, era uma capa destas só com a lombada e a capa à vista e pagava-se bem e estava preparado para vir aqui fazer as coisas aqui... de borla! Porque eles depois não tiveram material para fazer tudo, eles vieram cá buscar restos de tecido e eles a seguir na segunda-feira vieram cá aparar os livros antes de se meter na capa.

C: Pois, eles lá no workshop também apareceram no dia seguinte com os livros aparados.

SC: Ele veio para aqui, eu ensinei-lhe e o gajo desenrascou-se bem... Ele com os alemães também, 30€ ainda prontos, mas se forem muitos ainda é...

C: Sim, mas ele também tem que ganhar, o senhor Carvalho também ensina de graça mas também não ganha com isso...

SC: O ensinar não me custa absolutamente nada... há alturas que não temos grande tempo, mas qual é o problema de estarmos aqui a conversar e vou fazendo algumas coisas.... Pronto, nele é diferente... Ou outras vezes dizer assim, aquela casa leva 100 mas eu vou lhes levar 80, o que é um roubo! Eu sei que a vista custa, também já quis comer a sandes e meti a mão ao bolso e não tinha, quando andava lá na Soares dos Reis, não tinha dinheiro... Portanto, agora, 30€... quantos eram?

C: Eram para aí 10 pessoas, e estavam 2 a ensinar.

SC: Ora 30€....

C: E eles também ensinaram a fazer livros no computador, como é que fazíamos agendas.

SC: No Miguel Bombarda eram indivíduos que não percebem nada daquilo. O próprio gajo percebia, esse ia pagar 90€ mas havia quem fosse lá pagar 130€...

C: Pois, 30€ não é nada em comparação com esses workshops.

SC: A mim não me custa nada se as pessoas chegaram aqui e olha, e já veio aqui muita gente, e me perguntava como se fazia uma capa de um livro. Normalmente, muita gente caía no erro, de que quando se vai cortar o cartão, quando aparas o livro, o cartão tem de ficar com a mesma medida que a largura do livro. Muitas vezes o que é que a malta fazia, dava-lhe esse jogo, ficava assim com um centímetro... Se lhe deres meio centímetro ao medir a frente, depois vai ficar com 1 centímetro. Pois, é assim, há pequenos truques... Pois, mas acredita, eu não tinha coragem para meter aqui 10 pessoas e levar 90€ por cada pessoa para perderem aqui uma tarde, para gastarem meia dúzia de estojos e materiais.

C: Pois, 90€ é muito, eu não pagava isso, não consigo.

SC: Mas em Miguel Bombarda, não sei se já acabaram com isso, ia para lá muita gente, muita gente daqui das Belas Artes. Esse menino e menina ficaram chateados comigo, porque eu lhes disse “Ainda têm de levar os materiais a pagar esse dinheiro?! Não ides aprender nada!”. E eu retalhos que tenho para aí, há aí malta que tem levado para aí retalhos, a miúda alemã que andou aí duas semanas antes de eu ir de férias. Andou aí com restos de papeis que havia para aí, fazia uma data de cadernos. Esteve aqui duas semanas, normalmente por volta das 15h até eu me ir embora. Eu só lhe cosia aquilo e aparava, ela de resto fazia os recortes todos que queria e tudo e andou aí....

(De seguida, falou sobre o livro que ele me queria mostrar da Maria Lemos, que mais tarde, quando la passei, pude fotografar o livro.

Andei depois a fotografar e a ver os materiais onde tem na oficina do Sr. Carvalho.)

C: Você também tem tanta coisa. E como é que arranja estes materiais, os ferros, já não compra mais, das gravuras?

SC: Não, eu comprei isso na empresa onde eu trabalhei.

C: E não comprou mais?

SC: Não, que não há. Isso não tem fim. Enquanto isso, agora uma gravura que se vai fazer, em zinco, aquilo com os anos.... Isso se não



tiver 100 anos não deve estar muito longe. Tive sorte de trabalhar lá, quando me vim embora... Antes ia comprando essas coisas.

(O senhor Carvalho falou-me sobre o filho dele.)

C: Estava-lhe a perguntar...chama-se “Ana&Carvalho”, a Ana era a sua colega, ela é que costurava, era Ana & Carvalho, Ana era a sua colega...ela costurava

SC: Não senhor, Ana é a minha mulher...

C: Ah... Já esteve cá foi uma funcionária...

SC: Era uma moça minha que trabalhava comigo desde os 12/13 anos e como aquilo ia fechar, ela trabalhou aqui... Aos anos, só que depois a mãe ficou doente e ainda lhe fiz o favor de lhe dar o fundo de desemprego e eu ainda me meti numa padaria/confeitaria com o marido dela e lixei-me.

C: Então porque é que tem o nome da sua mulher no nome?

SC: Porque a sociedade é entre os dois. Porque nós mandamos.... Antigamente era assim, mandasse 3/4 nomes para lisboa, e eles lá decidem se já há igual ou não há. Um dos que eu mandei um era António Carvalho, Lda., já havia, o que eles aprovaram foi Ana & Carvalho, Ltda., só que o individuo que tratou disso pôs “Ana & Carvalho, Encadernação e Tipografia LTD”. O que é que isso provocou, quando eu fui fazer a inscrição na Câmara, o misto artesanal, aqui na zona tipografia já não deixam montar aqui no centro... Mas na altura, como isto é artesanal, na altura o arquiteto Gomes Fernandes... e era meu amigo... quando fiz a inscrição diz-me lá o senhor da camara, o seu amigo podia não ter posto isso tudo, mas ele pôs lá: exclusivamente para a arte da encadernação que é considerada uma arte artesanal, e ele faz aquela parte ao lado que a tipografia tal tal não é autorizado portanto é exclusivamente para encadernação. Senão não me deixavam.

C: Mas há algum motivo para não haver tipografia aqui?

SC: Por causa das máquinas, que fazem muito barulho. Tudo fora da cidade agora, as que haviam aguentavam...

## 2.2. ANTÓNIO SOUSA OLIVEIRA HERDEIROS

Rua do Pinheiro nº40, Porto

Entrevista realizada na própria oficina, no dia 19 de outubro de 2015.

C: Cláudia Queirós

JAO: João Oliveira

JJO: José Oliveira

C: Como é que começou a vossa empresa? Começou com o vosso pai, não foi?

JAO: Podes falar com o José hoje, manda para lá....

C: Não lhe apetece falar hoje?

JJO: Ele é que gosta de dar entrevistas e hoje não está...

JAO: O que quer saber? Quando é que começou?

C: Sim, por exemplo, em que ano começou...?

JAO:.. Começou... Não nesta rua mas, na Rua das Cepas. Aqui, foi a partir do 25 de abril... portanto, 1974 nesta parte. Portanto...nós começamos a aprender com o nosso pai, não é...

C: Então, isto é um negócio de família não é?

JAO: Sim, sim, sim... sim.

C: E vocês aprenderam tudo com o vosso pai?

JAO: Exatamente, ele era encadernador e,...

C: E sem ser com o vosso pai, não tiveram qualquer tipo de formação?

JAO: Não, não.

C: Que tipo de clientes é que costumam vir cá? Sabe me dizer?

JAO: Todo o género de clientes...Até já tivemos pessoas ligadas ao governo...

C: Mas não me consegue enumerar vários tipos de clientes?

JAO: De clientes?...

C: Sim, por exemplo, estudantes, vêm jornais também ....

JAO: Vem de todo o género, vêm estudantes, vêm pessoas já com uma certa idade...vêm de todas as idades

C: Pronto. Mas conforme os diferentes tipos de clientes, cada um quer tipo de encadernações diferentes, não é?

JAO: Sim, quer dizer...as pessoas de mais idade é mais aqueles livros mais elaborados, encadernados em pele e tudo isso, dourados... enquanto jovens, são livros mais de andar, mais de escola, não tem nada a haver com obras de luxo. Obras de luxo só mesmo pessoas que gostam do livro em si para pôr nas estantes.

C: Claro,... mas agora está a fazer um trabalho para jornais, certo?

JAO: Nós fazemos todo o tipo de encadernação que nos aparece, neste caso são jornais, são jornais antigos não é?

C: As pessoas costumam dar a sua opinião, como é que querem ou nem por isso?

JAO: Normalmente, dizem que género de encadernação querem e nós fazemos conforme o que é exigido por eles não é? Muitos deles trazem modelos para fazermos idêntico a esses.

C: E vocês têm algum tipo de material de divulgação? Tipo um catálogo?... Ou livros de exemplo?

JAO: Temos muitos livros para modelo, se a pessoa estiver indecisa do que é que quer, vêm os livros-modelo que a gente tem e escolhe.

C: Depois tem de me mostrar esse livros, está lá a frente não é?

JAO: Sim, sim.

C: Mas não me sabe dizer que tipo de trabalhos são os mais requisitados? Quais é que fazem mais aqui?

JAO: Os mais requisitados são as encadernações mais baratas que são as em material sintético, a partir daí, são os em pele que são os mais caros.

C: Então normalmente é com capa dura, que fazem mais aqui?

JAO: Sim, sim...normalmente é tudo em capa dura.

C: E costumam fazer com dourados? É sempre do mesmo género...?

JAO: Sim, sim, basicamente é sempre do mesmo género. Pode haver algum que pode querer sem dourado, uma encadernação mais simples, mas...

C: Também não fazem, por exemplo... sem ser o dourado, ser só,...sem o dourado...sem folha.

JAO: Quer dizer brochura...é um serviço mais simples...

C: Brochura é só relevo?

JAO: Brochura é só capas em cartolina.

C: Não, estou a dizer, invés de ser dourado, faz só relevo, percebe, mas isso não é com os ferros....

JAO: Alto relevo, quer dizer...

C: Alto, ou baixo, também.

JAO: Nós normalmente é tudo em baixo relevo, não é... Alto relevo já...também fazemos de alto relevo se nos pedirem mas, temos é que fazer as chapas que é preciso para isso...mandar fazer

C: Então, vocês trabalham nisto desde sempre...desde pequeninos?

JAO: Sim, desde miúdos claro.

C: E sempre trabalharam nesta área?

JAO: Sempre.

C: Nunca mais fizeram nenhum tipo de trabalho?

JAO: Eu por acaso trabalho, sou segurança nas horas livres, tirando isso, não, só mesmo encadernação.

C: Porque decidiu ir para segurança também? É por este negócio estar mau ou é por gosto mesmo?

JAO: Sei lá...não propriamente. Porque...porque na altura gostei, já vai há 23 anos, mais ou menos, não tem nada a haver – nem prejuízo a encadernação para ir para a segurança, não é?

C: Que tipo de método é que o vosso pai ensinou? Todos os métodos que vocês conhecem foi o vosso pai que ensinou?

JAO: Sim! Basicamente foi ele. Depois há a evolução de a gente querermos saber mais qualquer coisa, mas o essencial foi o que ele ensinou e, a partir daí, está por nossa conta procurar saber mais um bocado.

C: Trabalham só três pessoas aqui não é?

JAO: Sim, já trabalhamos mais... mas agora é só três.

C: Antes trabalhavam mais pessoas? De fora?

JAO: De fora não. Foi sempre com família, nunca metemos ninguém de fora. Trabalhavam outros irmão connosco, pois havia também mais serviço. Antigamente havia muito mais, mesmo livrarias e tabacarias que hoje não há... não fazem aquelas coleções que faziam em fascículos, hoje não se faz.

C: Vocês têm tarefas diferentes? Ou não?

JAO: Tirando a costureira que faz a costura, só costura mesmo; enquanto nós, basicamente é a mesma coisa, eu encaderno, o meu irmão também encaderna, eu doura à mão, ele doura à máquina... portanto, basicamente, vai dar tudo ao mesmo.

C: Vocês decidiram trabalhar na área, por causa do vosso pai não é? E ganharam gosto?

JAO: Sim, sim. Como podíamos até não gostar, não é? Como gostamos da maneira de trabalhar e na altura também, pronto, não tínhamos estudos para nos lançar noutras coisas, pronto, ficamos por aqui.

C: Pode me dizer, mais ou menos, que ferramentas é que vocês usam para fazer tudo?

JAO: Sei lá, tesoura, martelo, dobradeiras, ferros de dourar, tesouras, tudo... tudo que é... goivas.

C: Também usam... que prensas é que usam aqui?

JAO: Então, máquina de dourar, máquina de prensar – de apertar livros, máquina de vincar, máquina de fazer encaixe, guilhotina, e é isso...

C: E são todas antigas também?

JAO: Claro, são as melhores, duram mais.

C: Pois... não tem nada a haver.

JAO: Pois!

C: E o material? Pode me dizer, de onde costuma comprar...?

JAO: Portanto, os materiais é de vários fornecedores... Temos um fornecedor que nos fornece pele, um que nos fornece cartão, outros que nos fornece sintético, ... fitas, seda, cabeceados, portanto são vários fornecedores.



C: Então, cada material é num fornecedor diferente?

JAO: Sim sim, basicamente não há tudo num fornecedor.

C: E consegue arranjar ainda muitas peles? Das originais?

JAO: Sim, peles de carneiro para encadernação... é só peles de carneiro que a gente usa. Embora haja outros que encadernem com outras peles, mas são mais grossas, para a encadernação não convém.

C: Ok. As peles que tem são aquelas todas, não é?

JAO: Não, essas são sintéticos. As peles estão lá para dentro.

C: Pode me falar do que é que acha da sustentabilidade deste ofício? Ou seja, se acha que vai durar muito mais tempo, se...?

JAO: Quer dizer, acabar nunca acaba, porque o livro em papel vai-se usar sempre para toda a vida.

C: Estou a falar deste tradicional, que é diferente.

JAO: Sim, mas cada vez há menos porque o pessoal vai à internet e quer consultar um livro lá, escusa de o comprar e escusa de o encadernar. Portanto, é como eu digo, só mesmo os antigos é que gostam de encadernação em si para se ter em casa.

C: Mas também há pessoas mais novas que estão a ganhar interesse, só que podem querer é encadernações diferentes...

JAO: Sim, quer dizer, não há assim muitas mas vai havendo algumas.

C: Também não costuma fazer tipo...cose normal e depois cola a capa...

JAO: Isto é tudo cosido manualmente, aliás, todos os livros que entram aqui são todos cozidos, não há só colagem.

C: Caso aparecesse a oportunidade de dar formação sobre os seus conhecimentos, acha que estaria interessado?

JAO: Sim, não tinha qualquer problema.

Neste momento, expliquei o projeto ao João Oliveira e o porquê de estar a perguntar se estaria interessado em dar formação. Como ele se encontrava a trabalhar, disse que não conseguia falar de forma aprofundada sobre a encadernação. Depois fotografei os vários materiais e maquinaria presente na oficina, tal como, a entrada e os livros expostos nesta. Ao reparar novamente nos papéis a indicar “Fotocópias” decidi tocar no assunto.

C: Vocês agora também fazem fotocópias e cartões de visita, porque é que decidiram fazer isso?

JAO: Ora bem, para ganhar mais uns trocos.

C: E está a funcionar?

JJO: Sim, aqui também não havia nada, tínhamos ali o centro de emigração e vinham sempre aqui perguntar, então decidimos pôr fotocópias.

C: Pois, se andaram a perguntar, viram logo que tinham clientes.

JJO: Pois.

C: Também têm aqui uma escola perto, não é?

JJO: Sim, tem aqui várias e nós tiramos também muitas e, dá jeito para nós também.

Ao reparar em dois pedaços de cartão com pele colada, o senhor José explicou-me que eram moldes para colocar na lombada e quando vai à prensa, cria as saliências que imitam os nervos.

C: Que técnicas de encadernação é que fazem cá? Existe só assim? Estou a falar de coser...

JAO: Coser... coser à dois tipos ou três. Coser a barbante, coser a fitas, surgitar.

C: E qual é a diferença entre elas?

JAO: O coser a fitas é para encadernações mais simples. O coser a barbante é para uma encadernação mais elaborada que seja para empastar, neste caso, a pele e tudo isso. Surgitar é coser folhas soltas para fazer cadernos, e depois é cosido normalmente.

C: Isso é uma prensa, não é? Que está a usar para segurar?

JAO: Chama-se mesmo Prensa de Madeira para dourador. É só mesmo para isso que serve, para dourar.

C: E é muito antiga essa prensa?

JAO: Ah, sim, já deve para aí, sei lá, 40 anos talvez.

O senhor José mostrou-me todo o material que têm na oficina, como as peças que usam para dourar os livros, tanto para a máquina de dourar como para os ferros manuais. No caso, de dourar manualmente, quando se trata de composição de palavras, usam uma ferramenta própria para juntar as letras todas. Este tipo de material já não se encontra à venda de forma original, agora se comprarem é só em caso de lojas ou oficinas que fecham e já não vão dar uso a essas peças. Colocam etiquetas nas gavetas deste material como “Desporto” ou “Direito” para dividir as peças dos abecedários por temas. Quando

os clientes querem um molde específico, têm de mandar fazer a chapa. Têm vários tipos de pigmento de cor para dourar, mas a que usam mais é a dourada, a que chamam de ouro falso.

C: A película de ouro é muito cara?

JJO: São um livro pequenino com várias folhas, e custa à volta de 30€. E são umas folhinhas que tem de se ter cuidado ao pegar. Geralmente, douramos muito é na folha, à volta do livro.

C: E têm algum livro com isso?

JJO: Neste momento não. Temos dourado, mas é em livros de honra, mas não é ouro verdadeiro.

Fomos até à entrada da oficina, onde me mostrou uns livros que fizeram standard para quando pedem livros de honra. Depois continuou a mostrar diversos exemplos que têm na oficina. Começou-me a falar dos problemas que têm na área da encadernação. Falou-me do facto de que se eles não fossem filhos do encadernador António Oliveira, que os motivou a trabalhar na área, que não trabalhariam na área. Disse-me que os filhos deles não têm qualquer interesse em trabalhar naquilo que eles trabalham e quando eles decidirem abandonar o trabalho que não iam poder contar com eles para passar o trabalho.

Mostrou-me também, vários blocos com amostras de materiais, tanto de pele, pele sintética e papéis fantasia. Disse-me que o papel vinha do armazém “A Manual”. Queixou-se que antes havia muitos mais materiais à venda, agora é mais difícil de encontrar, mas que também, já não davam tanto valor à variedade de materiais que pudessem ter -- procuram sempre é o mais barato. Depois começou a comparar entre as oficinas de encadernação que há agora e antigamente.

C: Eu ia perguntar disso... de que antes havia muitos mais encadernadores a trabalhar, não é?

JJO: Sim, muitos. E as pessoas de idade, que eram os encadernadores do tempo do meu pai, vão morrendo, e fecham. Nós agora para nós está mais fácil porque há mais para fazer pois já não existe tanto serviço de encadernação aqui na cidade do Porto. Nós antes tínhamos aqui um ao lado, o Alfredo Guimarães, que depois passou para a Rua da Firmeza, mas já não faz tanto este trabalho de luxo. Esse trabalha mais trabalhos em séries, em máquina. Também havia um na Praça Coronel Pacheco, mas esse fechou.

C: Então se formos lá para fazer só um livro, não faz?

JJO: Não, já não faz. Não, porque demora muito e não compensa e agora têm as máquinas e fazem em série, trabalhos de muita

quantidade, e viraram-se mais para essa área. Enquanto nós... acabamos por não ter muita concorrência agora.

C: Também, cá em Portugal, nunca houve formação, não é?

JJO: Não. Mesmo o meu irmão fala comigo e diz que se houvesse algum curso de encadernação, para haver se havia coisas novas, o meu irmão, ele gostava de ir. O meu irmão é mais interessado que eu...ele está aqui desde os 9 anos, eu estou desde os 17/18, andei mais para fora, já o meu irmão não, está desde menino.

C: Mas você trabalhou em mais alguma coisa?

JJO: trabalhei em papelaria, trabalhei numa casa de malhas...fui para a tropa, estive quase um ano e meio, fui condutor...Depois andava fora e vinha, de vez em quando.

C: E porque é que acabou por ficar na encadernação?

JJO: Porque fui habituado a estar aqui com o meu pai, e ninguém mandava em mim; depois quando ia trabalhar para fora e alguém mandava em mim já não gostava. Portanto, habituei-me a estar aqui e ser livre pois se me apetecer ir porta fora e tomar um café, vou; foi mais por essa parte que fiquei por cá. Mas pronto, ele gosta mais porque está aqui há mais anos. E pronto, é pena não haver assim cursos de encadernação que mesmo para a juventude era benéfico. Ele gostava, pois há métodos... por exemplo, isso de dourar à folha antigo, que o meu pai dourava muito bem mas, também na altura, não ficava tão caro. As pessoas não dão valor a isso, olham para aquele livro dourado à pistola e não distinguem com um livro dourado manualmente com ouro verdadeiro. Só o encadernador é que sabe a diferença, não conseguem ter provas de que é ouro verdadeiro. Mas como o meu irmão diz, ele gostava de conhecer outras coisas pois, tudo aquilo que aprendemos foi com o nosso pai.

C: Pois, porque mais coisas soubessem mais tinham para oferecer.

JJO: Sim, até porque agora andam a usar muita deste papel que mostrei (papel fantasia), agora eles estão a fazer muito em pintar manual, pegam num papel reciclado numa bacia, metem a tinta e um bocado de óleo e sai a folha pintada com estes dizeres. Torna-se também uma coisa bonita e única. Mas lá está, não fazemos nada disso e também o cliente não dá muito valor. O cliente atualmente chega aqui e pede cada vez mais... Nós temos aqui preços de 2002, a 15 e a 20€ e não podemos aumentar, que eles desaparecem logo. E vamos mantendo... Mas há métodos que a pessoa gostava de aprender. Eu acho que o estado devia de apostar neste tipo de profissões diferentes, como serralharia...

C: Hum, lembrei-me agora que vocês também fazem restauração de livros, certo? Isso tem alguns nomes específicos?

JJO: Hum, não. É restaurar livros. O livro restaurado em si aqui... Há clientes que julgam que restaurar livros é restaurar as folhas porque há pessoas indicadas só para isso que restauram as folhas em si. A folha está rasgada, falta aqui o resto do texto, e há pessoas só para isso para restaurar a folha e depois pôr o que falta. Nós não, restauramos a capa em si. Também restauramos a folha, se tivermos um bocado de folha, colocamos um bocado de papel mas não acrescentamos texto. Não vai a folha rota.

C: Mas também metem aquela goma?

JJO: Sim, a goma.... Pomos papel reciclado e papel vegetal que é transparente, cola, sem o buraco e assim à volta conseguisse ler tudo. Especificamente é isso. Restaurar capas aquelas que valha a pena, senão deitamos a capa velha fora e fazemos uma nova. Nós também fazemos caixas, por vezes, os clientes gostam de colocar os livros dentro de caixas. (Mostrou-me uma caixa que se aparenta como um livro)

C: Esses aqui são os tais nervos, mas estes são nervos falsos, não é?

JJO: é, antigamente fazia-se os nervos na própria costura. O antigo manual era este, em que o barbante ficava assim de fora grosso, e depois colava-se a capa por cima e ficava com as saliências à vista.

C: Vocês usam os termos que tem, por exemplo, naquele placar?

JJO: Ah sim, os termos são os mesmos. Por exemplo, isto chama-se 'lombada e cantos' e o meu irmão continua a chamar 'meia-amadora' (referindo-se ao livro que me mostrou). Depois há meia-amadora simples, que o simples que é com os dourados. E tem outros termos.

C: E tem outros tipos? O normal não tem nome?

JJO: Não, não.

JJO: Também esta máquina é de cozer quando a folha vem.... Porque nós antigamente...como o meu irmão estava a dizer, 'surgitar' era coser, a folha solta, serrávamos e metíamos o barbante e passávamos cola no lombo. Agora não, agora que temos esta máquina, cose as folhas soltas e depois colamos os maços, se for assim, vamos colando e fica ali tudo direitinho; escusamos de andar ali com o serrote, porque isso era o antigo que usávamos.

C: O barbante é o quê, o fio que metem...?

JJO: O fio que metemos no meio, de onde serramos; leva o barbante para empastar, para ficar ali bem consistente.



C: Mas só com folhas soltas?

JJO: Com folhas soltas, e com cadernos. Também podemos coser com a fita, leva esta fita a meio, só no lombo, e depois cose-se a volta da fita para ficar bem consistente e a lombada bem segura.

JJO: Depois vamos inventando assim umas coisas para fazer reclames, tem aqui um marcador de livro... E temos também estes livros para apontamentos e oferecíamos aos clientes. (O senhor José ofereceu-me dois livrinhos desses, um marcador de livros e uma agenda.) Também já fizemos agendas, que oferecíamos aos clientes. Era numa altura que conseguimos arranjar o miolo da agenda, assim barato, e fazíamos as capas. Tem pele mesmo pintada, que o meu irmão pinta aqui.

C: E como e que ele faz, pinta só por cima?

JJO: Pega na pele, pele natural, depois ele pinta com as tintas que tem aí e fusão, tem que levar um preparo para não sair.

C: Em 2004 e assim, vocês tinham mais clientes?

JJO: Acho que isso foi na altura em que trabalhávamos com a biblioteca da FEUP e da de Aveiro, esta dava muito que fazer. Esses então, tínhamos que ir com a carrinha para lá, e só de uma vez, trazíamos uns 1000 livros e tínhamos de encadernar isso tudo, foi uma altura que nos davam muito que fazer. Depois perdemos, o encadernador que foi para lá fazia-lhes mais barato e, perdemos.

C: E quanto é que ficava esta agenda?

JJO: Esta agenda ficava por uns 45€.

C: Mas por causa da pele?

JJO: Sim, se fosse com sintético ficava os 20€.

C: Vocês faziam algum tipo de trabalho, que agora já não fazem tanto?

JJO: Era, basicamente, na altura do meu pai, é o tal dourado à folha que agora, não sai.

C: Mas o dourado a folha é mesmo só a volta?

JJO: à volta sim, com ouro verdadeiro.

C: porque dourar mesmo dentro do livro...também faziam, ou não?

JJO: Não, dentro do livro não, se tivéssemos de dourar alguma coisa em cartolina... Porque lá está, para dourar alguma coisa, tinha de ser alguma coisa dura.

C: Vocês ainda têm muito trabalho agora?

JJO: Por acaso, este ano não nos podemos queixar, tem nos corrido bem. E agora chegou o fim do ano, a partir deste mês vamos ter muito que fazer, chega a altura do Natal, há muita gente que quer oferecer e temos tido muito que fazer até.

C: Para aí, em 2012 é estava muito mal não era?

JJO: Sim, a partir de 2012 e 2013, que as coisas não...tem havido meses parados, como meses de Julho e Agosto, nós aqui até ficamos mesmo sem o que fazer, sem trabalho. Mas, por exemplo, o princípio do ano, costuma ser jeitoso, temos trabalhado muito com a Fundação da Voz Portucalense que eles apanham muito estas igrejas... da parte das freguesias que fazem casamentos. Então, nós trabalhamos muito com a fundação e eles mandam-nos encadernar muitos livros para batizados, casamentos e isso tudo. Eles no início e no fim do ano, mandam muita coisa...e vamos tendo.

C: Mas ainda vem muita gente particular, não é, individuais?

JJO: Sim, sim, muito.

C: Mas é só mesmo para reparar um livro, ou assim?

JJO: Não, encadernar mesmo. Tenho clientes de muitos anos. Tenho um cliente, que agora está reformado, que trabalhava aqui na Junta de Freguesia e ele todos os meses traz aqui 5 livros para encadernar, todos os meses certinhos. Ele sabe que tem de pagar aquilo, 70€ todos os meses, todos os meses gosta de ler mas também gosta de os ter encadernados – já deve ter uma coleção! Nós temos aqui muitos clientes de balcão aqui certos, todas as semanas, todos os meses, de quinze em quinze dias. É assim, ainda bem que estamos aqui no centro, porque para além de termos a porta à aberta e conhecem-nos, e vem muito cliente de balcão. Se fosse como antigamente, que só trabalhávamos com livrarias e papelarias, agora estávamos muito mal, que eles agora não dão, as livrarias como a Porto Editoria, que nos dava o que fazer, acabou... tabacarias nem falar!

C: Mas antes vocês tinham a porta fechada?

JJO: Trabalhávamos mais para fora... Do balcão vinha um cliente ou outro, tínhamos que levar preços mais altos...

C: Mas não havia ninguém que fizesse isso?

JJO: É, havia sempre, qualquer um de nós atendíamos. Mas não tínhamos...poderia demorar muito mais, enquanto agora demora 8 dias, naquele tempo tínhamos de atender primeiro os nossos clientes de fora e demorava muito mais, agora não, demora menos. Eu lembro-me de semanas que tínhamos 200-300 empastes deste gênero de coleções.

Tem a capa fora e os fascículos e nós era só meter a capa.

C: Só tinham de colar à capa ou tinham de cozer e depois colar?

JJO: Coser, era tudo cosido. As capas eram feitas, eles vendiam as capas e os fascículos, e depois mandavam-nos encadernar e nós trabalhávamos muito com a Bertrand, e todas as semanas mandavam-nos à volta de 300 livros.

C: Então era a Bertrand que mandava para vocês, não era os clientes?

JJO: Não, era mesmo as livrarias. Os clientes mandavam para lá e eles mandavam para cá e depois eles distribuía pelos clientes. Tínhamos muitos... os preços eram baixos mas também a quantidade era muitas. Nós também fazíamos isso rápido, numa semana fazíamos isso.

C: Vocês usam diferentes linhas de coser, ou usam sempre a branca?

JJO: Nós é sempre a branca.

C: Não tem linhas de cor nem nada?

JJO: Não não, nós é só branca. E a minha irmã até só pode trabalhar com aquela linha que é tipo plástico, não pode ser outra linha porque ela é alérgica. Antigamente era outra linha, até era mais lã, agora é mais esta.

C: A outra também puxa-se e desfaz-se.

JJO: Aí e depois ao coser leva o pó pelo ar e esta não.

C: Mas acho que essa é a normal para livros porque senão ela prende nos livros.

JJO: Mas era o que se usava antigamente, essa de lã, esta nem tanto. Esta depois descobrimos num armazém que também fechou, na Póvoa de Varzim, tinham um grande armazém e o meu pai trazia logo às caixas. Ainda temos, mas quando acabar vamos ter dificuldade em encontrar.

C: Mas isso tem um nome específico? Se calhar cá até há...

JJO: Sim, capaz. Quando que nós uma caixa, uma bobina sai-nos barato. Agora, nós com um tubinho pequeno daqui pagamos 6/7€, o outro saía para aí 1/2€. Isto quando acaba, temos de procurar nas casas daqui e é caro.

C: Aqueles livros que o seu irmão está a dourar, não foram cosidos?

JJO: Sim, sim é tudo cozido. Mas ela também é rápida, são muitos anos! Uma vez veio aqui uma costureira e comentou que ela costurava muito rápido, desde pequena que cose.

C: Ela só faz isso também, só cose?

JJO: Só cose... e atende. Quando ela está aqui é ela que atende os clientes, só quando ela não está, ela está na rua, temos de ser nós a atender.

C: Dobradeiras, vocês também usam?

JJO: É, dobradeiras...

C: Mas de que tipo? De osso...?

JJO: É mesmo de osso as que nós temos, porque praticamente as dobradeiras que nós temos aí foi o meu pai que fez, portanto era ele que coseu o osso e tal... é mesmo do tempo dele, agora não há... não há quem venda.

C: Tem que me mostrar.

(Senhor José mostrou-me as dobradeiras que eles têm na oficina.)

C: As que agora se vendem também são mesmo de osso, ou não?

JJO: Acho que vendem agora são todas de plástico, não são João?

JAO: Do que tenho conhecimento, já não se fazem de osso, as dobradeiras agora são todas de plástico...

(E mostrou-me um furador de folhas, que antes se usava manualmente para surgitar, invés das máquinas de coser)

(O telefone toca, e o senhor José atendeu o telefone)

(No fim, fotografei o catálogo de folhas fantasia que eles têm, os armários com os moldes para dourar e falamos sobre os ferros de dourar, que eles têm uma coleção enorme e antiga deles. Estes ferros são aquecidos ao lume para permitir o dourar nos livros, e por isso, têm um cabo grande de madeira, mas com que este não fique quente. Mostraram um ferro enorme rotativo (uma roda), que custou 95€.)

JJO: Este quanto é que nos custou, João?

JAO: Uns 95€, já há uma data de anos, para aí há 15 anos.

JJO: Já nem há quem faça nada disto, portanto. É, isto foi até com uns tampos em peles que comprou. É para um tampo, quando é daqueles tampos de ? em pele e depois leva aqueles dourados a toda à volta. Então, eu trouxe esta roda para isto para isso.

C: E já usaram bastante, compensou?

JJO: Sim sim. E vai-se usando, quando se tem assim um tampo, um tampo de pele. Depois isto é para afiar facas, se quiseres.

C: E vocês costumam usar mais facas para quê?

JJO: Por exemplo, para a pele, para chanfrar a pele, para a pele não ir inteira, tem de se chanfrar um bocadinho para ela ficar direita.

(Mostrou-me várias ferramentas que usam na oficina: compassos, serrotes, a prensa inicial para serrar o lombo,... e falou-me da tabela de preços que usam desde 2002)

JJO: Tenho aqui também a biografia do fundador...

C: Há quanto tempo é que ele morreu?

JJO: Há 6 anos. O meu pai faleceu de doença...ele era uma pessoa muito forte, dificilmente se aguentava – a minha mãe é viva.



### 2.3. IMPRENSA PORTUGUESA

Rua Dr. José Domingues dos Santos nº271, Lavra  
Entrevista realizada na sala de reuniões da empresa, no dia  
5 de novembro de 2015.

C: Cláudia Queirós

CI: Dra. Cristina Inácio

C: Eu estou a fazer um levantamento de várias ferramentas, e de vários sítios, e de livros e assim e até comparar e pronto... perceber que ferramentas é que existem...

CI: Tem timing para o seu projeto?

C: Sim, até Julho tenho de entregar...

CI: Hum.. porque nós temos a encadernação lá na Rua da Formosa, como se calhar viu, nós vamos fazer a mudança para aqui, no fim do ano, vamos passar a encadernação, se calhar até antes um bocadinho....

C: Mas compensa tirar do Porto?

CI: Sim, porque se nos só tivéssemos a encadernação, era uma coisa, mas como temos duas empresas mesmo a partilha de mão de obra e tudo mais, a logística que lá é complicado, porque lá nós não fazemos só livro encadernado, nos fazemos estojos, fazemos ementas, restauramos livros, fazemos esse trabalho a particulares e também trabalhamos para outras empresas e as cargas e descargas lá são um bocado complicadas, não é...

C: Então o que vos compensa mais é trabalhar para grandes empresas?

CI: Sim, sim, compensa isso.... compensa largamente, não é novidade nenhuma a crise não é... e as pessoas também cortaram às saídas, aos jantares, aos almoços, ao cabeleireiro, cortou-se tanta coisa também se

corta nas encadernações infelizmente. Já não há tanto trabalho como havia. E nos cooperamos entre empresas e há trabalhos manuais como este que é uma caixa, isto era para lentes, e esta caixa não pode ser feita mecanicamente, ela tem de ser toda manual e lá está, este é um dos tipos de trabalhos que conseguimos fazer porque temos mão... Esta por exemplo também não podia ser mecanicamente...

C: Porquê?

CI: Ela não bate no fundo, por exemplo. Esta até é do cliente que está ali, esta caixa. Depois levava aqui uma esponjinha e um carro, era para o lançamento de um Peugeot, um carro em miniatura. E fazemos também este tipo de trabalho, como fazemos ementas e fazemos livros, por exemplo, que não conseguem ir à máquina porque não têm formato para ir à máquina, é um formato superior e a máquina não consegue, e eu tenho sempre gente que consegue por os livros à mão, meter as capas à mão.

C: E há técnicas que não conseguem ser feitas à mão.

CI: Exatamente

C: Melhor à máquina é uma imitação muitas vezes.

CI: Nos fazemos todo o dourado por folha, todos aqueles embutidos...

C: Ainda fazem muitos dourados com ouro verdadeiro?

CI: Sim sim, fazemos, agora temos agora um projeto muito grande, vou só ali buscar um livro... Nós temos agora um projeto, fomos chamados esta semana, para fazer uma edição fac-símile, toda também em ouro... por exemplo, este livro que foi encadernado pelo meu avô, está cheio de nervuras, isto é tudo trabalho manual, isto não é um simples dourado por folhas, nós conseguimos fazer isto tudo, as guardas são todas em ouro...em seda, com os embutidos, com os pintados com os embutidos, em pele, isto são embutidos em pele, é tudo recortado à mão muito minucioso e dourado. O dourado faz a ligação entre o recorte do desenho e a pele. Este livro é daqui para a igreja da Lavra, o meu avô gosta de fazer estas encadernações à maneira dele, com as fitas, com o transfil. Nós fazemos todo este trabalho e é ouro, é ouro verdadeiro, se o cliente quer ouro, nós fazemos com ouro.

C: Mas já não há muita gente que trabalhe com ouro verdadeiro, decentemente....

CI: O meu avô é encadernador-dourador, ele tem a cédula profissional dele, que é mesmo encadernador e dourador. Ele faz as duas coisas. Este livro por exemplo, não tem nada a haver com esse, não é, mas é um livro que tinha de ser posto à mão, não podia entrar à máquina. A

lombada é toda recortada a laser para fazer o redondo do lombo, em madeira, para não partir e isto não podia ir à máquina, foi tudo posto à mão. Isto é um modelo, que acabamos por fazer a obra toda, e lá está, esta está partida porque foi muito manuseada e acabou por partir. Mas é uma obra impecável e teve venda, ainda não tinha saído daqui e já estavam todos vendidos, mas não fizeram segunda edição para dar mais valor ao livro.

C: Pois.

CI: E nós trabalhamos e, modéstia à parte, nós trabalhamos bem, somos procurados porque também o meu avo tem muitos anos no mercado e somos muito procurados para todo o tipo de trabalho manual.

C: Quanto é que este livro custou, mais ou menos?

CI: Ah, preços assim não sei dizer.

C: Se for só um fica mais caro...

CI: Mas a nós não interessa se é uma edição única ou não, o que nos interessa é o tempo que se gasta, o numero de tarefas que são necessárias. Nós não temos impressão, nós devemos de ser das poucas empresas em Portugal que só nos dedicamos ao acabamento do livro. Já tivemos impressão, mas 99% dos nossos clientes são impressores então, a nossa estratégia foi acabar com a impressão e dedicar-nos só ao acabamento que é naquilo que somos bons.

C: Como é que foi feita a gravação das letras na capa?

CI: As capas foram feitas pelos clientes, isto aqui não foi feito por nós.

C: Então vocês só uniram a capa ao miolo e assim, certo?

CI: Nós preparamos todo o miolo, isto aqui tem de ser dobrado, alceado, cosido, colar e forrar o lombo para ter mais consistência, segura mais o lombo, aparar não é e meter à capa. Mas este livro também foi curioso, porque não fomos os únicos a concorrer com este livro, houve outras empresas, o nosso orçamento era um pouco mais caro, mas pediram-nos um modelo e modelo chegou lá e foi aprovado porque o outro partiu. E há segredo, é evidente, a gente olha e parece uma coisa comum, mas há aqui segredo. A gente sabe como é que há-de fazer o livro para ele abrir, para ele fazer isto e não fazer isto, há toda aqui uma técnica que aparentemente não parece nada, mas... os outros partiram, simplesmente partiram e não foram aprovados. Também como tivemos aqui um livro que era dividido em três, era uma capa tripartida, também o nosso orçamento era o dobro do outro, mas o cliente quando viu o nosso modelo, ele disse não, é este

que eu quero. Porque o livro abria perfeitamente, ele tinha um íman e colava perfeitamente, tinha um encaixe.... a outra capa caía e tinha um recorte que caía perfeitamente com o restante do livro. Como o desenho, tínhamos aquilo tudo certinho, temos realmente... a minha modéstia não é muita a falar assim, tenho muito orgulho sabe! Eu gosto daquilo que faço e gosto de ver a fazer, embora eu não tenha técnica nenhuma de encadernação, tenho a teoria...digamos assim

C: Mas você sempre trabalhou aqui?

CI: Sim, sempre trabalhei cá.

C: E não trabalha também, ou faz a gerência só...?

CI: Não, eu agora por exemplo estava lá trás e estava a trabalhar. Mas eu em encadernação, eu ainda não me iniciei. Estou à espera que a gente faça a transferência para aqui que assim tenho outra disponibilidade.

C: Porque as máquinas aqui é que fazem a encadernação, ou não?

CI: Sim sim, mas fazemos aqui também trabalho manual quando é preciso ou então, lá está, transferimos para lá por isso é que é muito útil virem para cá.

C: E o sei avô, ele aprendeu encadernação quando foi para uma empresa trabalhar, certo?

CI: Sim, ele trabalhou noutras empresas, foi adquirindo experiências, e depois a dada altura, aos 24 anos, estabeleceu a encadernação com outro sócio e começaram a trabalhar e tinham imenso trabalho... chegaram a ter 80 empregados a trabalhar. A fazer tudo que houvesse, livros escolares, agenda, encadernações mais ou menos luxuosas.

C: Pois na altura havia muito mais trabalho.

CI: Pois na altura, não havia máquinas...

C: Sim, mas também na altura o que se fazia mais eram estes livros com dourados...

CI: sim, mas já faziam muitos livros escolares. Os livros escolares não eram como os de agora, não é, eram uns livros pequeninos com umas molduras douradas e tudo mais...

C: Eu perguntei isso, porque, ele teve mais alguma formação sem ser a trabalhar?

CI: Não, não. E mesmo aqui os funcionários, entraram aqui de pequeninos e continuam aqui. Alguns chegaram a certa idade e foram para outra empresa ou montaram a sua própria empresa. Mas foram todos criados aqui. O meu avo sempre foi apologista de colocar jovens e

ensiná-los e alguns lá está foi o primeiro e será o último emprego deles, será aqui.

C: Pode me dizer mais ou menos, que métodos de coser é que fazem aqui?

CI: Fazemos aqui várias costuras. Fazemos costura mecânica, fazemos costura manual. Nós fazemos aqui uma Bíblia, por exemplo, que fazemos para Barcelona, para o melhor editor de fac-símile do mundo, o senhor Manuel Moleiro. Nós fazemos uma bíblia para eles que demora 4 horas a ser cosida.

C: Mas porquê?

CI: Porque é costura manual, é um livro que exige muito cuidado, as mulheres que cosem esse livro, por exemplo, não podem ter anéis nas mão, não podem ter unhas grandes, não podem ter verniz, o buraco da agulha tem de ir direto para o buraco que estava para a costura, porque se arranhar um pouco, arranha o papel e o livro vem para trás, e demora 4 horas a ser cosido. Ou seja, qual era a sua pergunta?

C: Os tipos de costura...

CI: Pois, eu agora não sei dizer os nomes dos tipos de costura. Sei que há uma costura japonesa, uma costura corrida,...

C: Vocês não fazem só trabalhos tradicionais, não é, também fazem trabalhos mais recentes... Todos estes livros foram todos feitos por vós?

CI: Sim, sim. Isto tudo que está aqui é feito por nós. Aquilo que sai mais é a tal linha que lhe falo, da tal máquina que lhe falo, a linha de capa dura. Trabalhos mais manuais temos lá na encadernação, mas nesse tipo de trabalho, não ficamos com nenhum não é, o cliente vem encadernar e leva. Podemos ficar com um modelo ou outro, mas nada...

C: As ferramentas depois envia-me a lista certo? E materiais, que tipo de materiais é que usam, ainda trabalham com pele?

CI: Sim, isto é pele verdadeira. Nós pintamos a pele, nós fazemos tratamento à pele. Quando é restauro, fazemos restauro à pele, as folhas, fazemos tudo isso, fazemos limpeza do livro, por vezes, o livro vem muito estragado, muito massacrado. O que é possível, às vezes as coisas vêm tão degradadas...

C: Vocês também conseguem restaurar as páginas, colocando o texto novamente?

CI: Não não, com o texto não, quando as folhas são furadas pelo bicho, nós conseguimos por ali uma peliculazinha, mas não se consegue por lá a letra novamente lá.



C: Mas o seu avô quando ele foi trabalhar ao 12 ou 14 anos, foi porque quis, ou porque foi obrigado?

CI: Eu acho que se calhar foi a necessidade, que eles eram muitos irmãos, penso que tinha sido um vizinho ou alguém da zona que disse para ele ir. Ele acordava às 3h da manhã para apanhar o comboio, e ia a pé, uma data de km junto com outras pessoas que iam para o comboio na altura, ele tão pequenino.

C: Ele trabalhava no Porto?

CI: Ele trabalhava no centro do Porto, mas ele era daqui de Labruge.

C: E o que acha da sustentabilidade do ofício?

CI: Já foi melhor, a empresa não se sustenta com este tipo de encadernação de luxo. Temos de procurar, há já algum tempo que não vou a feiras, mas eu já fui muito a feiras e lá conseguia trabalho, de outros editores, editores de fac-símile, têm outra tiragem, outro poder económico.

C: É importante mostrarem o trabalho que fazem.

CI: Sim, sim. Eu não quero deixar isto ir a baixo. Mas o que é certo é que sem te de ir buscar trabalho. Nós temos muito o passa a palavra, mas também se não fosse este tipo de trabalho, de clientes que sabem que fazemos este tipo de trabalho manual, não nos sustentávamos. É impossível porque as encadernações e os restauros não se sustentam. Eu tenho lá 10 ou 12 empregados, para lhes pagar, é mão de obra especializada, não é fácil, só com restauro era impossível.

C: E, mesmo tendo os problemas que o seu avô teve, acha que davam formação?

CI: O meu avô formação que dá, é empregar os jovens e ensinar-lhes. É única formação que o meu avo deu até hoje, nunca foi capaz de ir para uma escola para ensinar, não, isso nunca fez.

(Aqui expliquei a intenção do meu projeto para o futuro.)

CI: Era uma situação para ponderar, porque tinha de disponibilizar pessoal para fazer uma coisa dessas, percebe.

C: Mas era só para entender se eram capazes de fazer isso ou não, ou se são completamente contra.

CI: eu não sou completamente contra. Preciso de ter condições para isso, e eu tendo trabalho não posso estar a disponibilizar pessoas para ir lá. Só se fosse a nível particular, que aceitasse essa proposta e arranjasse horário para isso.

C: Se fosse só com um funcionário não é?

CI: Por exemplo, mas agora lá está depende da disponibilidade, do tipo de projeto que era, o que isso envolvia.

C: É só uma hipótese, pode nem vir a acontecer... Quando os clientes vêm cá, como é que vendem o vosso serviço, mostram ideias, quando eles cá vêm já sabem o que é que querem?

CI: Sim, geralmente, já sabem o que querem. Geralmente já sabem e nós fazemos um modelo e eles vêm se é isso que eles querem mesmo. às vezes vêm pedir opinião, para saber se é possível fazer, se aconselhamos alguma mudança no livro para chegar àquele resultado final, pedem às vezes conselhos.

C: Vocês ainda têm muitos clientes particulares que ainda vão lá à do Porto?

CI: Ainda temos alguns mas também temos livrarias, papelarias.

C: Pedem mais restauro não?

CI: Sim ou mesmo para encadernar fascículos ou revistas que por vezes pedem para encadernar. Mas isso é um cliente sazonal, não é um cliente que seja certo ou que tem quantidades certas mensais. Portanto, como pode ser 1, ou 10 ou 20.

C: Mas não tem algum particular que vai lá mais vezes?

CI: Temos, temos alguns mais certinhos pois lá está, a nível de clientes há um pouco de tudo.

C: Pronto, aquilo que ainda não consegui perceber muito bem, é que métodos é que usam tanto aqui como na do Porto?

CI: Métodos como?

C: Métodos de encadernação, métodos de costura...

CI: Isso, eu não sou a melhor pessoa para falar sobre isso. Tinha de ser o meu avô ou o meu encarregado de lá a falar sobre isso. Mas nos fazemos todo o género de encadernação, mas em relação aos nomes técnicos já me ultrapassa um bocadinho. Este é inteiro a pele, por exemplo. Em termos disto, se calhar até na internet consegue mais...

C: Sim, eu nos livros consigo saber disso, mas queria comparar em vários sítios.

CI: Mas isso tem de ser com eles.... Se por ventura, se mais para a frente fizermos a mudança pode falar com ele, o António Teixeira, penso que já falou com ele...

C: Acha que no *Facebook* consegue angariar clientes?

CI: Alguns dos nossos clientes seguem-nos e às vezes têm dúvidas se fazemos algum tipo de trabalho e vão lá até vêm fotografias e nos dizem. Mas angariar clientes isso não, tem de ser uma forma tipo porta à porta. Acho que é a melhor forma é levar aquilo que que fazemos e não dizer, porque às vezes a fotografia não mostra o trabalho da melhor forma. O meu avô conhece muita gente desde estes anos todos e alguns... nós não temos um departamento comercial ativo. Há alturas do ano em que vamos para a rua e geralmente, sou eu que faço juntamente com outro funcionário daqui da empresa...e alguns dizem “ai, tive um trabalho há uns dias atrás ou há uns meses atrás e nunca mais me lembrei de vocês” e nós perdemos um bocado com isso. Infelizmente.

C: Tem que ir lembrando às pessoas...

CI: Alguns dos nossos clientes certos, digamos, também é de boca a boca. Falam e uns perguntam uns aos outros. Porque realmente o nosso departamento comercial está assim um bocadinho em baixo...

C: Mas não houve aí uma altura que esteve pior?

CI: Sim, houve há uns anos, há uns anos talvez fosse pior. Também tem vindo uns anos que temos vindo a crescer bastante. Há cerca de 5 ou 6 anos atrás houve assim uma quebra, mas depois viemos a aumentar a faturação e felizmente temos números bons, mas lá está a Imprensa Portuguesa. Esta é que sustenta a encadernação.

C: Mas o do Porto é do seu avô também, não? Tem o nome dele?

CI: É, Manuel Ferreira & Silva, o Silva é do meu avô. Domingos Silva. Manuel Ferreira era o sócio dele que, entretanto, o meu avô comprou a parte do sócio. E a empresa ficou familiar, o meu pai faleceu e a cota dele ficou dividida por mim, pelos os meus irmãos e a minha mãe, tanto da Imprensa como a de encadernação, e continuou uma empresa familiar.

C: E algum dos seus irmãos também trabalha cá?

CI: Tenho um que trabalha cá. Outro vem em part-time, esse tem uma veia artista e ajuda-nos noutra....acho que cada um de nós estamos ligados a áreas diferentes e completamos.

C: Mas pode me mostrar a fábrica?

CI: Aqui?

C: Sim.

CI: Neste momento, está uma confusão tamanha. Eu acho que se quisesse era...quando a gente fizer as mudanças, eu acho que aí consegue ter uma percepção do que é mecânico e do que é manual. Era muito mais interessante fazer essa visita

C: E quando é que estão a pensar fazer a mudança?

CI: Eu posso lhe mandar um e-mail quando fizermos porque por mim já tínhamos feito a mudança há uns anos atrás. Nós tínhamos a Imprensa Portuguesa dividida entre dois polos, entre Mindelo e Porto, a encadernação por mim tinha vindo na altura, ficava tudo aqui, mas a gente vai adiando adiando.

C: Têm de trazer tudo para cá.

CI: Não, já tenho ali o espaço todo para eles, para as máquinas para tudo que nós temos. Mas pronto, é preciso reunir as condições para fazer a mudança.

C: Pronto.

CI: De resto, posso ajuda-la. No que eu poder ajudo.

C: Pode me mostrar é alguns livros e outros que poder fotografar, pode ser?

CI: Pode fotografar este, por exemplo, este aqui tem quase as técnicas todas, desde as nervuras, aos dourados, às gravações, tem de tudo.

C: Estes nervos são verdadeiros? Em que as capas eram cosidas diretamente às capas...

CI: Ah, mas esses não são.

C: Este livro já é muito antigo?

CI: Esse livro, para aí uns 20 anos, pouco mais ou menos.

C: Não parece, parece acabado de ser feito.

CI: É, lá está, é uma das características destes livros. Sou tão bem feitos, com materiais de qualidade, como as peles, tão bem acabados, ouro é ouro. Realmente fica como novo. O meu avo costuma dizer que os livros duram.... Eu tenho livros lá com 500 anos, dourados à folha com o ouro de há 500 anos atrás.

C: Também ouro deve durar muito mais que o ouro falso, sintético.

CI: Pois claro, é evidente. Nós temos uma máquina de doura à folha automática, mas é ouro falso, nem tem comparação possível mesmo.

C: Vocês ainda têm facilidade de encontrar o ouro verdadeiro?

CI: Sim sim, mas fica muito mais caro.

C: Tem mais exemplos de assim tradicionais, com acabamentos mais especiais feitos por vocês?

CI: Aqui tem um tipo de costura diferente, à vista. Outra aqui, que não lhe sei dizer os nomes.

C: Vocês aqui conseguem fazer de tudo. Até deve ter técnicas criadas pelo seu avô...

CI: Tenho este também que este foi pintado pelo meu avô, esta folha, com a guarda igual. Este foi um livro para o Professor Amorim de Leça que também já morreu, tem os dourados e as gravuras...

C: E esse livro é único ou fizeram vários?

CI: Este é único.

(Papel marmoreado)

CI: Eu penso que isso foi pintado em duas vezes.

C: São tintas específicas ou é à base de água?

CI: Eles fazem lá as técnicas com uma água e um chá de carqueja e mais não sei o quê. Uma série de coisas que fazem mistura.

C: Mas vocês não fazem aqui?

CI: No Porto. Criando condições fazemos aqui também.

C: E no Porto fazem os próprios papéis?

CI: Sim, sim.

C: Basta até o próprio cliente dizer o que pretende da pintura e faz-se...

CI: Geralmente é o meu avô que faz, idealiza e faz...

C: E onde é que ele aprendeu a fazer isso?

CI: Foi com a experiência que foi tendo ao longo dos anos, métodos que lhe ensinavam ao longo com quem trabalhava e depois também desenvolveu. Nós temos ali livros triangulares que também é ideia do meu avô. Estes aqui têm uma pintura aqui, ele faz esta pintura aqui, mas faz também desenhos e depois por cima está prateado ou dourado; e depois a costura à vista, cada um com a sua cor. A pessoa pode escrever em triângulo ou em quadrado e foi ideia do meu avô.

C: E isso foi para algum trabalho?

CI: Não, não. Nós recebemos uma proposta para a Bial, mas não era assim, mas era guilhotinado [nos vértices]. Mas lá tenta-se sempre ter



algumas ideias e fazer coisas diferentes e depois, o cliente vem com uma nova ideia e ‘hey’ e se a gente fizesse assim de outra forma vamos aproveitar para fazer... fazemos muitos notebooks, trabalhamos com empresas, com pessoas que lançam... que começaram connosco para lançar para venda e agora estão a vender aos 2000 aos 4000, já estão na Rússia, já estão em Londres, já estão em França.

C: Os vossos clientes são normalmente portugueses?

CI: Geralmente sim, trabalhamos para Espanha e fazemos as exportações indiretas, trabalhamos mas não diretamente. Mas temos muitos clientes que exportam, essas das agendas e dos notebooks começaram connosco, foram crescendo e crescendo, e o material delas também foram mudando, foram ganhando outras características mais luxuosas, também depende do caminho que querem seguir... Mas, lá está, também estamos muito satisfeitos e vamos dando algumas opiniões e dizemos que se calhar ficava melhor assim... E as coisas vão fluindo. Felizmente.

C: Ainda tem muitos clientes desses, das agendas?

CI: Sim, sim, estou a fazer agendas desde Maio, e o ano ainda não acabou. Não sei se tem mais alguma pergunta.... em relação aos termos técnicos é que eu infelizmente... que, geralmente, a gente faz, mas nem sabe o nome! Aqui há uns tempos, uma cliente queria uma encadernação Suíça, viemos a ver que eram coisas que a gente fazia aqui, corriqueiras até, e não sabíamos que aquilo se chamava encadernação suíça, é daquelas coisas...

C: Mas se me conseguisse dizer aquelas que mais fazem ou até me mandar uma foto de exemplos para eu poder associar a nomes que descubro....

CI: Mas olhe, que nós fazemos aqui muita coisa... é difícil...

C: Aquelas que normalmente fazem então...

CI: A melhor altura seria mesmo quando tivéssemos tudo aqui...quando nós fizermos a mudança, eu posso lhe mandar um email. Nós também fazemos muitas visitas de estudo, tenho crianças, para este mês ainda em novembro, tenho aqui uma escola daqui da frente que pediu para vir cá... infantários, das belas artes, da ESAD...

C: Ainda vem cá muitas visitas da de Belas Artes?

CI: Ainda vieram cá este ano, não sei se uma turma ou duas, a professora chama-se Marta Nesto. Foram ver a parte da encadernação...

C: Sim, e mostrar isso às crianças é muito importante...

CI: É, é, eles dão muito valor... e algum deles não têm noção, eles têm o livro na mão mas não sabem como é que ele é feito...e vêm aqui ver e ficam assim, eles são muito novinhos, mas pronto!

C: É que eu acho que é importante, porque se esta arte morre... é uma pena grande.

CI: Eu acho que sim... nós pelo menos estamos a unir esforços para que isto não desapareça, estamos sempre a formar pessoas, vamos sempre inovando, buscar clientes, felizmente temos boa fama e isso traz segurança ao cliente de certa forma não é... Não é qualquer pessoa que vem fazer o seu livro e entrega um tesouro bibliográfico para encadernar...

C: Eu acho que a vantagem que vocês têm, é que não estão muito presos no antigo, vocês tentam sempre inovar... Muitos fazem sempre do mesmo, e uma pessoa quer algo diferentes e não conseguem ou nem sabem...

CI: Pois, acontece isso... E como já lhe disse ao bocado, não tenho ido a feiras, mas sinto muito necessidade disso, de ir a feiras, de ver coisas novas, de trazer coisas novas para cá, clientes também, mas materiais também, por exemplo....

C: Vocês usam de tudo aqui...

CI: Desde tecidos, também fazemos capas com tecidos...

C: Os tecidos vocês não os pintam ou assim?

CI: Não... o cliente já traz o tecido que pretende, escolhe e nós preparamos o tecido para fazer a capa...

C: Mas vocês também tem cá materiais, certo?

CI: Sim sim, temos cá rolos e rolos de materiais. Temos muitas variedades de materiais, para nós, para clientes, o cliente também diz o que pretende e compramos o que o cliente quer... pele... Nós por exemplo, não sei se está a par, de um livro do Benfica, que está a ser vendido no BPI, que é um livro que tem 50cm por 50 cm, tem 20 kilos de peso, grande enorme, esta a ser vendido por 1750€, salvo erro. A história completa do Benfica. O livro é feito por nós, nós fazemos uma quantidade semanal, que é combinada com o editor que depois vem recolher, pronto, têm várias formas de recolha do produto, que depois vai para as agências e é entregue ao cliente. Esse livro é em pele verdadeira, foi pintada exclusivamente para o Benfica, com as cores que eles pretendem, a costura é manual, não entra em máquina

nenhuma, é grande demais, e tem todas as técnicas também manuais e é feito por nós. É um livro que é todo manual. Não foi impresso por nós, não é, foi impresso e dobrado por outra empresa e depois mandam para cá para ser encadernado. E eles sabem bem o que querem quando vêm falar conosco. Correu muito bem esse livro do Benfica... nós fazemos livros mais corriqueiros para eles, livros de máquina, mas esse o primeiro grande projeto com eles e já temos outros dois em vista. E o livro do Benfica foi um projeto que correu bem, viram que a qualidade é boa, cumprimos os prazos. Depois é uma maneira de trazerem outros clientes...

(A partir daqui, falei sobre o meu percurso até agora)

CI: É uma arte bonita, eu também sou suspeita bonita, mas é pena....

C: É verdade, e depois se começa a ser tudo automático, e ninguém souber mais fazer manualmente...

CI: Não tem o mesmo valor, mas é pena... os miúdos, 18 e 20 anos não querem vir receber o ordenado mínimo para pôr cola nos livros, percebe... Não há quem queira...

C: Eu acho que isso vai acabar, porque estamos numa fase má, mas não é só a encadernação, há muitos ofícios que vão acabar e vão nos fazer muita falta...

CI: Há ferros tão bonitos de gravar, há coisas tão lindas....

C: E esses ferros já não se fazem...?

CI: Eu penso que ainda se fazem, se a gente quiser... Nós agora estamos a fazer um projeto, e vamos ter de fazer uns ferros... Se não houver ferros, há gravuras, que imitam os ferros, pouco mais ou menos, a técnica não é a mesma, mas o resultado é o mesmo... Nós temos esse projeto, que são 1000 exemplares, não vamos estar a fazer à mão 1000 exemplares, a ter de fazer 20 por semana, 100 por mês, nós não conseguimos entregar 100 por mês, dourar por folha e tudo.

C: Vocês normalmente têm vários trabalhos ao mesmo tempo, certo?

CI: Sim, claro, não vamos parar só para um cliente.

## **2.4. ARQUIVO MUNICIPAL DE FELGUEIRAS**

Avenida Agostinho Ribeiro, Felgueiras

Entrevista realizada na própria oficina, no dia 20 de novembro de 2015.

C: Cláudia Queirós

D: Dinis Lemos

F: Filipe Alves

M: Manuela Melo

C: Então, vou começar, há quanto tempo trabalham nesta área?

M: Eu já trabalho nesta área há 17 anos!

F: Há quase 18...

C: E porque decidiram trabalhar nesta área? Porque era necessário, por gosto...?

F: Por mim foi por gosto, tenho de falar por mim, não é.

M: Não, isto tem uma história... Nós já fomos fazer uma comunicação a Évora, que fez agora... anos, 8 anos. Foi em novembro. A um encontro de arquivos municipais. E já lá fomos contar a história disto e levamos um caso prático. Isto está publicado nas atas(?). Depois vamos ali ao computador... isto está publicado no site da APBAD (Associação Portuguesa de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas): [www.apbad.pt](http://www.apbad.pt); e depois, tem lá na frente, mesmo assim em letras pequeninas (que aquilo é muita informação), atas do... tem lá o último, mas se entrar, entre na revista online, ondes eles publicam e depois vá aos anteriores e, se for ao do 2008, está lá a nossa comunicação: O Caminho da Conservação e Restauro. Colocaram o PowerPoint, eu também enviei o texto, mas eles só publicaram o PowerPoint. No fundo, traça aqui um bocadinho a história de como isto começou. Que

aqui os meus colegas já trabalhavam, o Filipe aqui já trabalhava, não é? Ali o Dinis não trabalhava, pois não?

D: Não.

M: Mas depois isto tudo começou com um curso que aqui se fez, isto no fundo foi proposta da camara, da escola profissional que depois organizou um curso financiado de Conservação e Restauro, o programa LÍDER, não era?

F: Escola Profissional de Câmara Municipal de Ave de Sousa(??)

C: Isso foi em que ano? Há 18 anos atrás...?

M: Isto foi em quê...? Em 95?

F: Não, antes, em 91...92...93. Foi 92 para aí.

M: Pronto, começou com um curso. E depois mais tarde, resolveram fazer um projetozinho para montar uma oficina e convidaram estes dois colegas, se queriam fazer parte.

C: Antes disso não existia?

M: Não, não existia nada. Depois este aqui meu colega mudou de rumo, obviamente, quando mudou, tinha trabalho, mudou, foi por gosto. Ali o Dinis, de certeza que gosta, senão também não estava aqui. (risos) estão aqui há 17 anos, com certeza que foi por gosto. Fizeram muitas formações, mas depois olhe, pode ver isto, pode ler.

C: Que tipo de trabalhos costumam elaborar aqui na oficina e para que clientes?

M: Olhe, para quem... também já tenho aqui quem já foram os nossos clientes: são pessoas particulares que têm documentos e têm interesse em restaurar e depois, também são instituições, nomeadamente bibliotecas e já tivemos o Museu...

C: Tanto da biblioteca e do museu de Penafiel, disseram-me que já enviaram livros para restaurar para cá.

F: Não, não mandaram.

M: Oh, isso são história mal contadas. Eles tanto querem e não querem.

F: Tentaram. Tentaram, não, sondaram. Da parte da biblioteca, a Doutora Adelaide queria fazer um protocolo, sim senhora, mas ficou em 'águas de bacalhau'.

M: É assim, se nós formos por aí, perguntarmos aos nossos colegas, todos eles têm material para restaurar e tomar a eles terem os seus fundos tratados, só que depois, conseguir que os dirigentes



disponibilizem uma verba... isso é que é complicado.

C: E que tipo de trabalhos é que restauram aqui?

M: Para já, são documentos gráficos, documentos em papel...

F: ...ou pergaminho.

M: Pronto, em papel ou pergaminho. E depois, é, pronto, ou são livros, ou são documentos a avulso, ... Desde que seja papel ou pergaminho, tanto pode vir documentos dos arquivos, como manuscritos, como documentos impressos... desde que seja papel.

C: Também fazem restauro do papel...e também conseguem recuperar texto? Por vezes, o texto está apagado...

M: Ah, não, isso já não é restauro.

F: (Risos) Isso por acaso é uma pergunta que muitos fazem.

M: Não, não podemos.

C: Eu já vi que era possível mas sei que é muito difícil.

M: Eu até posso saber que palavra que ali está.... Se faltar um 'a', se for uma coisa mínima...se for uma letrinha pequenina... agora se for assim uma lacuna, rasgada, faltar bocado de texto...

F: Não, há possibilidade. Porque por vezes, o texto está com pouca visibilidade, de duas maneiras: ou está coberto com pó, com sujidade e então, com as lavagens ou com a limpeza mecânica, por tanto, a seco, ela pode ficar mais viva, essa escrita, ou então, há um exemplo, a nível de esferográfica, em que ela pode estar também desvanecida, mas, utiliza-se um produto que consegue reavivar essas cores. Mas, se por ventura, for uma lacuna, acabou. Para já, não se sabe o que estava lá escrito, mesmo que se siga o texto... Segundo ponto, mesmo que se soubesse o texto, e se se completasse, a tinta nunca seria a mesma. A pessoa a escrever também já era a diferente. Estou a falar a nível de escrita. Agora, se for a nível de desenho, pode-se perfeitamente, se vem aqui um traço dourado, pode-se fazer a continuação. Mas isso já é a nível de pintura, iluminuras, e essas coisas. Mas agora a nível de escrita...não se preenche nada.

M: Isso já eram acrescentos...

D: Isso já vai contra a ética...

M: Exatamente... já vai contra a ética do restauro.

C: E quando as pessoas, pedem o vosso serviço, como é que vocês mostram o que conseguem fazer? Que materiais têm para divulgar o vosso serviço?

M: Para divulgar...ah!

F: Ah, divulgação.

M: Isto é assim... eles fizeram muita divulgação nos inícios. Nós agora só temos é.... Temos no site. Se for lá ao nosso site, tem lá...

C: Ah, têm um site...

M: Já viu?

C: Não, não sabiam que tinham. Mas é no site da Biblioteca?

M: Não, é no da Câmara...tem lá, tem lá esta história, tem lá exemplos de trabalhos feitos. Pronto. Mas se formos por aí abaixo.... Muita gente...

F: Isto hoje em dia, o que interessa, é o passa a passa de informação.

M: Eu, nos inícios, ainda fazia alguma coisa, telefonava às pessoas... agora, não faço isso, agora também, estamos a viver tempos de vacas magras... isto é assim, se nos tempos das vacas gordas, os meus colegas não conseguem que os dirigentes disponibilizem 5 mil euros, que seja, ou menos que isso, não é agora no tempo das vacas magras mas isto é assim, também verifico que não é preciso, ainda agora estive em Évora e estive lá com uma colega, 'Ah de Felgueiras, tem lá uma oficina de....'. E nós recebemos aí muitos telefonemas de pessoas a.... Que sabem da nossa... conhecem!

C: É por palavra, mesmo... Eu também soube por palavra...

M: Pronto,... Nós também já fomos a Évora, também estava lá muita gente da nossa comunidade que também sabem, e outros que também não conhecemos, que nos telefonam e também sabem da minha existência.

C: Mas dos trabalhos que fazem, qual é o tipo de trabalho que fazem mais?

F: É o livro. Quer seja impresso ou manuscrito. Em pergaminho, capa em pergaminho ou em pele. Mas aquilo, que se faz mais, é o livro.

M: É o restauro do livro.

C: Também costumam fazer capas novas?

F: Sim, sim... e mesmo, já tivemos aqui....

M: Há livros que aparecem sem encadernação.

F: Exatamente. Então optam... no caso de Viana, por exemplo, em que as encadernações originais não foram para colocar, nós tivemos de fazer umas encadernações novas, não é? Tivemos aqui um Mosteiro de

Tibães, de Braga, em que elas fizeram um fac-simile de uns livros que estavam na Torre de Tombo, e pediram-me para encadernar... Por isso, são encadernações novas. Agora...

C: Mesmo os livros da Torre de Tombo vêm cá?

F: Não, não...

M: Não, foi uma edição fac-similada. Um fac-simile é no fundo uma digitalização, é uma fotografia do original. O que elas tinham era uma reprodução fiel do original. Fotografaram o miolo, e depois mandaram encadernar. Então, é uma encadernação....

D: ....encadernar o mais fiel possível ao original. Neste caso foi em pergaminho...

M: Caramba pá,... uma edição fac-similada com uma encadernação em pergaminho.

F: E ainda foram alguma folhas...

M: Olhe, não sei se costuma ver aquele programa ‘Visita Guiada’ na RTP2 que passa às segundas-feiras...

C: Não, não.

M: Mas pode ir ver isso ao facebook, ao site deles... Esta segunda-feira foi o mosteiro de Lorvão, tinham scriptorium, foram lá produzidos 2 livros que fazem parte da nossa história que é o Apocalipse de Lorvão, não sei se já ouviu falar ou, o Livro das Árvores. Pronto, se quiser ir ver o programa. Até estava lá na zona do restauro da Torre do Tombo. O programa foi num mosteiro, fica em Coimbra, e a primeira parte, foi precisamente no laboratório de restauro da Torre do Tombo.

F: Mas agora, estou agora a lembrar-me, encadernações novas, já fizemos livros de honra.

M: Sim, nós fazemos, se nos pedirem aqui.... Fazemos é mais para nós, se houver aí uma cerimónia qualquer... Eles também fazem aqui os nossos livros de registos. Imprimem aí umas folhas com os dados que nós queremos e eles encadernam. Nós não vamos compra-los fora, eles fazem-nos.

F: Por exemplo, isto são encadernações novas. Isto é um pequeno trabalho, feito lá em cima na escola...

D: Tudo reciclado.

F: ...pois, precisamente, aqui o papel reciclado. Nós estávamos lá em cima ainda. Isto foi um trabalho que eles fizeram, e que ganharam o primeiro prémio. Isto aqui é uma encadernação... normalíssima, não é,

mas toda em papel reciclado.

D: Até o cartão não era?

F: Não, eles eram para fazer o cartão, só que aquilo era preciso muita pressão, então optou-se por pôr normal. Só o cartão interior e isto é que não é reciclado. Por acaso, gosto muito... fiquei muito contente porque eles ganharam o primeiro prémio e foram a Macau...

D: Com a nossa ajuda... senão não iam lá.

M: Depois nós vamos aí buscar uns exemplos. Encadernam jornais...

C: Formação, foi lá na...

M: A formação tem aí...

F: E não só...

C: Onde é que tiveram mais formação?

F: Porque depois tivemos de ir para Lisboa.

M: Pois, estiveram lá...mas tem tudo aí.

F: Pois, tivemos que ir para Lisboa para sermos autónomos, digamos. Este aqui foi o nível III, e depois foi o nível IV.

M: Este foi o primeiro curso, mas depois foi uma segunda candidatura a, exatamente, uma formação mais avançada, eles aí estiveram de ser em Lisboa.

C: E sem ser isso, tiveram de aprender alguma coisa de uma forma autónoma, sem ser em cursos?

F: Não, pois, depois há as pequenas formações, há os colóquios... pronto, que a gente frequenta...

M: Olha, na área da encadernação, eles tiveram um curso com o senhor Aires Nascimento, que é especialista em encadernações não é? Não é em encadernações, mas é em medieval, nos alcobacences.

F: Foi na Gulbenkian, na altura. Ele fez lá umas palestras sobre os alcobacenses. Sobre o funcionamento das encadernações, porque é um caso único, digamos. E nessa altura também, tivemos foi... aqueles ingleses que fazem a transformação da capa mole para capa dura... Não faz mal. isso também. Mas é uma empresa grande que eles faziam com que a capa mole se transformasse em capa dura, tinham bastante procura da parte das bibliotecas.

M: Pronto, funcionários são estes dois, e chega.

C: E que tipo de métodos é que aprenderam nestes cursos, tanto aqui

em Felgueiras...

F: Métodos?

C: Métodos de restauro como encadernações.... Métodos, técnicas...

F: Isso por vezes não se aprende, nós é que temos de ver e desenrascar... Agora, há o básico, básico mesmo, que se aprende... mas há várias...

M: Aquilo que requer regras...?

F: Por exemplo, a nível de restauro, básico, é os passos...é fazer o registo da obra, fotográfico e documental, não é. Portanto, com uma fichinha que a gente depois pode mostrar, onde se regista as patologias, os sintomas das doenças.

C: Sim, sim.

M: As doenças, a forma como o livro está construído...

F: E, depois, no caso do livro, fazemos o desmanche, fazemos a limpeza mecânica, uma limpeza a seco – pronto, há pessoas que usam um termo ou outro – onde se remove as poeiras, as caganitas de moscas, pronto, as sujidades que podem ser retiradas ou corroídas a seco. Depois, a lavagem, caso o livro possa ser lavado. É preciso fazer o teste às tintas. Depois é seco, e é retomado novamente. Vamos ver se tem lacunas, se tem orifícios, se tem rasgões... Portanto, colocamos mediante um caso ou outro, ou um papel ou outro, que depois também se pode mostrar.... E depois reorganiza-se as folhas e faz-se a respetiva encadernação conforme o original. Mas isso, não há....

M: Isso são os passos a dar, não é.

F: Mas depois, a nível de encadernação, é conforme o original.

C: Sim, mas tem de se fazê-la também.

F: Se a encadernação for com nervos salientes, colocamos este sistema. Se for só, de... portanto, a parte de lombada, sem nervos, utilizamos este sistema. Se for em pele, pomos em pele, se for com tela, pomos a tela. Neste caso, igual.

C: E, por exemplo, se tem uma tela vermelha, vocês têm de tentar arranjar da mesma cor?

F: Sim, sim. Ou tingimos...ou... ou compra-se, não é. Portanto, isto aqui, nós usamos conforme o original. Se for assim, colocamos assim, se for assim, é assim, se for em pergaminho.... Pronto.

M: Se for em papel marmoreado, depois os meus colegas tentam reproduzir o mais parecido porque é papel marmoreado, é feito aqui...



C: E vocês conseguem fazer aqui

F: Ahum, depende. É marmoreado, mas não fica como o original. Nós tentamos ir buscar... Isto é manual. Mesmo que nós tentemos fazer um papel igual ao que fizemos antes, já não se consegue.

C: Agora, há aqueles feitos mecanizados mas também são muito limitados e cada vez há menos...

F: Este é manual. Este foi feito por nós, este papel marmoreado.

C: E esse é em pele, não é?

F: Sim, é pele de carneira.

C: Vocês pintam a pele também, não é?

F: Sim, sim.

C: E esse tipo de coisas como é que aprenderam?

F: São as técnicas que a gente utiliza. Foi lá em baixo, foi em Lisboa.

C: Foi com a prática também, não é?

F: É assim, nós podemos comprar pele tingida...

M: porque os cursos também eram práticos.

C: Sim, eu sei, por isso é que estou a perguntar.

F: Só que por vezes, é difícil de encontrar uma pele idêntica à original. Por isso optamos por ter aqui as anilinas e sermos nós a tingir, uma, duas, três, quatro vezes até encontrarmos o tom aproximado do original, pronto.

C: Mas vocês não sabem os nomes, das técnicas. Como é que este tipo de capa se chama?

F: Este é o amador. Que tem... a lombada e os cantos em pele.

C: Por acaso, há quem chame que esta é meia encadernação e que a meia amadora é quando tem nervos.

F: Pode ter nervos...o que interessa é isto...

C: Podem ser é a mesma coisa....

F: Agora, sendo com nervos ou não....os nervos podem ser falsos, por exemplo...

C: Pois, normalmente é agora...

F: Pois (risos), estes são verdadeiro... mas pode ser falso porque eles utilizam agora porque não sabem fazer disto... Os encadernadores que

existem agora não sabem fazer isto...

D: Às vezes, poderão até saber mas...

C: Saber sabem, só que dá demasiado trabalho e não compensa... que ninguém dá valor...

F: Não sei, não sei... que isto é costura em espinha.

C: Os encadernadores que existem agora, eles já têm 50 anos de trabalho. Não existem mais novos....

F: Não... Agora, eu sei que eles utilizam mais, é os nervos falsos, põe lá o cartãozinho ou a cordazinha e depois ao colocar a pele, fica marcado.

C: Mas sim, ver assim uma destas é raro...

(risos)

F: Não, e depois não é isso. É que isto aqui...estes são os exemplos... mas há vários em que isto... depois, ainda, por tanto, suponhamos, imagina, nesta parte, isto aqui é a lombada... há pessoas que encontram livros em que estes nervos saem aqui e depois tornam a entrar... por tanto, a nível de feitio... já encontramos, nós não, vimos imagens em que eles aproveitavam os próprios nervos para fazer tipo feitio. A nível de, por exemplo, de encadernação em pergaminho, é muito usual isso acontecer. Pronto, mas também a lombada é reta. E eles, a pele sai da lombada, da costura, rompe o pergaminho e torna a entrar. Serve como um reforço, digamos. E este aqui também é pouco usual, mas pode não ser. Pois, se for um nervo falso, isso é impossível de fazer. Agora, as técnicas... (RISOS) foi conforme...o que nós aprendemos, e o que aprendemos foi o normal... Por exemplo, este aqui, esta técnica aqui, que nós aprendemos da Fundação Ricardo Espírito Santo, mas nós não usamos esta técnica, aqui nos cantos por exemplo. Nós utilizamos a que aprendemos na biblioteca, que é unir estas partes e depois aperta-se, digamos, a lombada, estas partes ficam assim juntas e fica um carrapito, digamos, esse carrapito depois com uma tesourinha corta-se aqui a parte, corta-se aqui rente e depois esta parte vem aqui para cá. Esta é outra técnica, é mais rápida, digamos.

C: Mas neste caso aqui é diferente?

F: Neste caso aqui é. Neste caso qui, a pele foi gingada.

M: Foi chapada e...

F: Só que, isto aqui tem um problema. Se a pele está mais grossa um bocadinho, isto fica mal. A folha de guarda só vem até aqui... Se isto criar vincos mais fortes, nota-se, fica feio. É preferível ver aqui o toquinho, digamos, da tal pele que vai a tapar do que ver isso. Este aqui

até nem ficou muito mau, mas há colegas nossos que... por amor de deus, há alturas que ficou feio feio feio.

D: Isto também foi desbastado, não é.

F: Foi desbastado, mas também é um problema. É que desbastando a pele, ela fica mais frágil. E ficando mais frágil, ela tende a rasgar mais rápido. Eu, pessoalmente, pronto, prefiro.... Enquanto que o outro não, o outro que aprendemos na biblioteca, só há aquele bocadinho que se vê.

C: É o normal que se faz agora, é sempre assim.

M: Pronto, na Fundação Ricardo E.S., era assim que fazem...

D: Faziam, agora não sabemos se ainda fazem...

C: E vocês também conseguem coser folhas soltas?

F: huh, sim. Utilizamos o ponto de luva, o ponto de luva... portanto, as folhas... é feito com uma sovela... portanto, as folhas são assim... fazemos em cadernos, digamos.

C: Tentam unir as folhas para fazer cadernos...?

F: Sim, portanto, o normal são 4 a 5 cadernos... Você sabe o que são cadernos?

C: Sim, sim... eu faço encadernação, pronto.

F: Ai é? Pronto. Utilizamos 4 a 5 folhas, para falar um caderno. Portanto, nós usamos 8 a 10 folhas.

C: Mas às vezes temos assim o texto impresso, em que temos as folhas soltas mesmo. Porque tem a técnica de surgitar em que eles furavam as folhas e que agora usam máquinas de costura.

F: O que se usa nisto é o seguinte, nós utilizamos, pomos 8 a 10 folhas para fazer o tal caderno, fazemos os furos na margem, depois utilizamos o ponto de luva.

C: Ok, estou a perceber. O ponto de luva é isso.

F: Pronto, é isso. O caderno está feito, fazemos 2 cadernos, 3 cadernos, o que for. Depois vamos ao meio do caderno e costuramos como se fosse normal... como se fosse um caderno normal. Isso é bom, se houver aqui uma margem... Por exemplo, nós estamos a restaurar uns jornais em que se fosse folha única já não funcionava por isso é que eles estão com os fechos tapados... porque eles utilizaram esse sistema, tinha pouca margem... para já assassinares os cartazes. Portanto, é...

C: Mas naquele caso, eles não estavam dobrados sequer...

F: Estes estão bons, estes estão bons mas os que estamos agora a fazer para Torres Vedras, quer dizer, aquilo era bifólio e deixou de ser. Simplesmente, meteram, forma à guilhotina e cortaram a parte da lombada, pronto. E depois o que é que fizeram... fizeram o tal ponto de luva, neste caso aqui, eles tinham, mas não cortaram, mas tinham, só que a margem é pequena, depois até pode reparar depois o ponto de luva e depois ainda há a encadernação, já se chegou a não se conseguir ler. Neste sistema, usamos o método de carcelas, portanto, se for o bifólio, a carcela... é costurada...

M: Mostra aí esse que tens aí de lado...

F: Se já tem conhecimento de encadernação, acho que é melhor já ver o processo...

D: Se for só uma folha, a carcela já é colada...

F: Nós colocamos estes papéis, são o mais aproximado com o papel de jornal, portanto, ...

D: Aproximado em espessura, não em aparência...

F: Sim, sim... Isto é dobrado, isto por acaso fomos ao... há uns anos, deparamos com esse problema e estivemos na biblioteca nacional e estavam a utilizar este sistema, se foi inventado por eles ou não, não faço ideia. Sei que estavam a começar e que resulta. Isto aqui é utilizado que é para depois preencher a capa... a capa é feita com o antigo. Nós depois podemos mostrar...

M: Sim, sim, nós temos aí exemplares.

F: Pronto, isto depois é costurado.

C: Assim?

F: Sim. Isto depois é costurado

D: Esta parte é que fica fixa

F: Isto depois é que fixo à encadernação. Isto depois é bom...

D: Porque não há colas.

F: ... porque não se deve... Primeiro, não há colas. Mas depois ao abrir, consegue se ver...

C: E tem que se fazer um por cada caderno, não é?

D: Caderno não, cada bifólio

F: Caderno! Isto vai para cada caderno. Neste caso é bifólio, mas já viste jornais que o caderno tinha vários bifólios. Se for, folha única, utilizamos este sistema.

D: Sim, mas se for em cadernos, a carcela tem que duplicar conforme o número de bifólios que tem para ter a mesma proporção do caderno, para fazer a altura.

F: Sim, sim. Se isto for, que é o que acontece, se isto for mais alto que o jornal não se pode fazer nada, pronto, fica assim. Porque... se nós metermos um papel mais fino... com o manuseamento tem tendências a rasgar, é preferível deixar a lombada mais alta em relação ao... miolo do livro. Portanto, isto é um sistema que foi para evitar o.... a costura direta ao jornal, porque aquilo não vale nada, aquele papel não vale nada.

C: Pois.

F: E mesmo assim, estamos a costurar, se exagerarmos a puxar a linha ele rasga. Pronto. A técnica, não sei se sabe, de costura tem de ser sempre para fora para não rasgar os cadernos. Portanto, começa aqui, terminando aqui tem de se puxar assim.

C: Ah sim eu sei.

F: (RISOS) Não, é que eu digo isso porque já tivemos aqui uns workshops de encadernações e eles invés de puxarem assim, não, puxavam assim.

C: Não, eu sei que tem de puxar sempre no comprimento do livro. E indo puxando sempre...

F: Depois, temos a encadernação... a encadernação corrente, portanto, em que os cadernos são serrotados para fazer os orifícios, em que usamos aquelas cordas.

C: Estas cordas aqui?

F: Sim. Essas aí são para corrente. Utilizamos o sistema à francesa... à espanhola, peço desculpa.

C: Francesa não é o surgitar que é o parecido com o ponto de luva.

F: É colar só, põe-se só cola.

C: É só serrotar, colocar o barbante, só, e colar.

F: Sim, sim, é horrível mas pronto. A costura, neste caso aqui, à portuguesa e à francesa, não sei se tem conhecimento.

C: À portuguesa, normalmente leva o barbante.

D: Todos levam barbantes.

F: Todos levam, à portuguesa é caderno a caderno. E a francesa intercala, é de dois em dois.

C: Pronto, ok. Porque já ouvi várias... dizem coisas diferentes.

F: Já estou a ver que já perceber alguma coisa. Pronto, depois tem...

C: Porque agora também há a costura sem barbante, tanto de caderno a caderno como de dois em dois, que é mais simples.

F: Mas nós optámos... nós gostamos de optar na segurança. Está muito bem assim, eles ficam muito bem fixos.

C: Por exemplo, eu já falei com um encadernador, e ‘não faz a barbante?’, ‘ah, isso não se usa!’. E vocês estão a dizer o contrário, percebe, por isso é que é interessante...

D: Mas o barbante também é importante para fixar o miolo à capa.

F: Há a técnica do....

D: Porque se for deste tipo de empaste como está aqui este. Este é o empaste.

C: Sim, sim. Unem a...

F: Exatamente.

C: Pronto. Agora, o que fazem, pode chamar-se cartonagem à la Bradel, que tem a capa à parte e colam só o cartão à guarda. E normalmente é resistente...

F: Agora já não me lembro bem qual foi esse sistema do Bradel que pus ali... O Bradel tomo conta como capa montada...

C: Sim, é fazer a capa à parte...

F: Exatamente, é isso não é? Não, digo isso, porque eu fiz uma apresentação sobre a encadernação e tem lá esses, esses vários tipos de encadernação, pronto. E o tipo Bradel é isso, faz-se o miolo separado da capa e depois faz-se as uniões com as guardas. Exatamente, é isso. Pronto. Mais?

C: Vocês têm tarefas diferentes aqui na oficina?

F: Diferentes, como?

C: Entre vocês.

F: Fazemos o início e o fim.

C: E fazem sempre juntos?

F: Não, eu pego num livro e ele pega noutro.

D: Há tarefas que exigem os dois, mas geralmente, cada um faz o trabalho todo. Porque lá em baixo, em Lisboa, lá havia essa



modalidade, havia uns que só faziam o restauro e outros só faziam encadernação. E depois havia problemas, quem encadernava não era compatível com o resto, a capa já não cabia dentro do original...

C: Em Lisboa, estiveram onde mesmo?

F: No Instituto de Figueiredo, Biblioteca Nacional e no Arquivo Municipal de Lisboa.

C: Mas, estiveram nos três sítios, estiveram para formação, certo?

F: Durante esse tempo, deu uns 3 anos.

D: Foi meio ano em cada lado, não foi?

F: Não, no Instituto Arquitecto Figueiredo foram 9 meses. Foram, foram 9 meses.

D: Na biblioteca é que foi meio ano, 6 meses... E no arquivo, só foram 3 meses.

F: Mas na Biblioteca depois, voltamos outros 6 meses.

D: Foi, foi um ano e tal. Mas lá era mesmo só prática, não havia teoria.

C: Foram lá aprender muito...

F: E depois temos a gravação, sabe alguma coisa sobre gravação?

C: Sim...

F: Qual é a gravação que tem conhecimento? Eu é que lhe faço as perguntas para poder responder (RISOS), eu quero saber o que ela sabe (RISOS)

C: Eu estou aqui também, para saber se bate certo...

D: Sim, aprende sempre alguma coisa...

C: Pronto, aquilo que eu conheço é que se pode fazer com os ferros manuais, tem os viradores, ... E há que tenha balancés para fazer...

F: Pronto, tabem... E o tipo de material que se pode usar para dourar?

C: Tem as folhas de ouro como tem aquelas folhas que imitam...

F: Nós aqui não usamos tanto o balancé, pois é mais usado em série. Nós usamos mais o componedor. Tem conhecimento onde possa existir componedores?

C: Não...

F: O nosso já está um bocado estragado, já o soldamos, não estamos a conseguir encontrar.

C: Pois, mas isso agora é difícil. Só se for num sitio que tenha fechado...

F: Eles há novos, mas é em Espanha, só. tínhamos o...como é que chamava... aquele que fechou no Porto, a Polónio Basto.

C: Eu posso tentar falar com os fornecedores que conheço de encadernação, a ver se têm conhecimento onde se pode encontrar componedores.

F: Este equipamento...

C: Pois.

F: Já viu disto, acho que viu.

C: Sim, sim, este aqui é de imitação.

F: E folhas de ouro já viu?

C: Não, acho que nunca me mostraram.

D: Então tem aqui a oportunidade.

F: Então respira, isto é a folha de ouro. Isto já não é encadernação, é douração, mas pronto.

C: Sim, sim, mas está relacionado. Estas folhas são mesmo sensíveis realmente.

F: Isto aqui do sistema, através do coxim. Podemos mostrar... está aqui.

C: Ah, sim o coxim sim.

F: Pomos pó de talco em cima, depois colocamos a folha de ouro no sitio, não é.

C: Mas só usam quando pedem mesmo, não é?

F: Não têm pedido porque isso fica muito caro. E mesmo, se calhar, já nem sabemos trabalhar...

D: E esta é a faca, de cortar manteiga, porque não tem lâmina, não pode cortar.

F: Isto são ferros, ...

D: Os viradores...

(Mostraram a coleção de ferros)

C: Por acaso vocês ainda têm bastantes, que isto ainda é caro.

F: Você já teve a oportunidade de trabalhar com uma?

C: Não, por acaso dourar nunca fiz.

F: Não?

C: Devo aprender brevemente, mas ainda não.

M: Onde é que anda a aprender?

C: Eu vou ver se aprendo no Museu da Imprensa no Porto. Mas, na fundação Ricardo E.S. também têm.

D: Pois, tem, foi lá que aprendemos.

C: Mas, foi num workshop, ou vocês foram lá...?

F: Não, foi mesmo do nosso curso mesmo.... Pronto, é que nós é que fazíamos o próprio mordente, com ovos e azeite, portanto, aplica-se na pele, coloca-se o tal coisinha não é, no espaço que se quer dourar. Coloca-se o ferro a aquecer no fogão e depois, tem de se ver a temperatura, tem de ficar mais ou menos certa.

C: E como é que vêm a temperatura, não é com a água?

F: Pois, se estiver muito quente tem que se meter na água, mas para ver a temperatura tem que se meter na mão e isto já vai... de experiência e técnica. Temos alguma, mas é só com o componedor com as peças, a nível de douragem...

D: Mas a ouro, havia o mordente não é?

F: Era o mordente que se fazia com ovo e com o azeite....

D: Vinagre!

F: E azeite! E depois vinagre... E... portanto, com certas quantidades e assim. Isto aqui é com a pedra de ágata, isto aqui é igual. A gente lixa... isto é antes de a gente ter a encadernação, trata-se do miolo primeiramente, coloca-se ali na caixa, no burro...

C: No burro?

F: A gente chama-lhe do burro...

C: Ah, eu conheço como mesa de encaixe (RISOS)

F: É o burrito pronto... Primeiro, lixa-se esta parte para ficar lisinha, depois é igual, coloca-se o mordente e põe-se a folha de ouro e depois é brunido com a peça de ágata.

C: Mas sem ser com ouro mesmo, vocês conseguem fazer isso?

F: Nunca experimentamos, e mesmo a nível de ouro, só experimentamos desta vez...

C: Com a folha de imitação de ouro, supostamente não dá...

F: Nunca experimentamos... Nós conseguimos é gravar com o componedor, conseguimos gravar sem mordente. Há pessoa que dizem que tem de levar mordente, mas nós conseguimos...

C: Mas com o ouro mesmo?

F: Não, não, com o safil.

C: Pois, eu acho que não é preciso... Como é que lhe chama, 'safile'?

F: Safil, safil..

C: Safil...esse termo não conheço.

F: Pois, este é o termo que eu conheço, agora se está correcto não sei, e nós costumamos pedir safil e eles sabem o que é... O sistema é este, portanto... E depois tem é outra coisa, que somos nós que fazemos que é conhecimento a nível de transfil. É transfil que vocês lhe chamam?!

C: Sim, também há quem lhe chame de cabeceado, transfil, tranchefile, tranchefila, e ainda há outro nome... não me estou a conseguir lembrar... esse é o que tem mais nomes...

F: Pronto, mas é transcheffile... Este é o que se compra.

C: Vocês costumam comprar aonde?

F: Este foi na Polónio!

C: Eles fecharam há quanto tempo?

F: Há uns 4, 5 anos. Este foi comprado lá, pronto. Mas... isto não é difícil de arranjar... Nós nos livros antigos, nós é que fazemos os transfils

C: Bordam à mão? Sim, é o correcto.

F: Temos dois sistemas, há aquele que é feito fora, como este, que depois colamos e há outro que é feito directamente cosido, é costurado no livro.

C: Mas é já com tudo montado?

F: Sim, o livro está costurado...

D: É como os originais, os livros originais...

F: Como estiver no original, nós fazemos... portanto, colocamos aqui na mesa de encaixe, não é? Nós pomos mais ou menos a divisão, com marcadores em papéis no meio dos cadernos e então, depois, costuramos, temos a linha e fazemos o ponto fora.

C: Era assim, que antigamente se fazia?

F: Depende, aparecem aqueles que são colados. A maioria é isso, mas já têm aparecido alguns assim, colados, é feito manual, mas é colado.

C: Mas não sabe qual é que foi o primeiro que apareceu, se calhar, primeiro cosiam diretamente não?

F: Sim, sim, começaram por fazer costurado.

C: Pois, chegaram À conclusão que era mais fácil fazer à parte.

F: E dentro do transcheffil há vários, há o da linha normal, depois há o bicolor, há o tricolor.

C: Como é bordado à mão, pode se fazer como se quiser.

F: Mas, sendo a cores é mais difícil, já tem de se estar com 2 ou 3 agulhas e depois, temos então, de dar o espaço... (RISOS) é difícil de explicar... Mas torna-se muita confusão, e ponto de linhas e depois pega-se na agulha errada.... Isto é para corrente...

C: Este aqui é este?

F: Não, é outro tipo... este aqui foi arranjado na biblioteca nacional, pronto, o que nós utilizamos é aquele.

C: Como é que se chama aquele?

F: É assim,...

C: Não é fio de cordel, pois não?

F: Não, cordel é esse... Hum...

D: Tinha aqui umas amostras que tinha o nome...

F: As amostras estão lá dentro... acho que é no primeiro ou o segundo... O que nos interessa é a composição, tem linha e estopa misturado. Já tivemos aí um que era mais branco... que a composição já é diferente... Nós usamos várias espessuras mediante o livro em causa... Não, isto não tem marca.. FlexTwin?

C: se calhar é o nome em inglês...

F: Isto é inglês, mas não é este Diniz, este é mais fininho... Ah está aqui, está aqui... só que este aqui fica mais mole, portanto, para chegarmos a nervos com esta postura temos de usar uns mais grossos, mas este é mais mole enquanto que este já é mais rico, é a composição que é diferente... Invés, às vezes, do cordel, utilizamos a fita de nastro...

C: Pois, a fita..

F: Que o sistema é o mesmo, não é, só que invés de ser só um

buraquinho, são dois de forma a abranger a fita de nastro...

C: Têm de furar duas vezes a fita?

F: Nós utilizamos é assim, fazemos um furo aqui e aqui..

C: Ah ok, sim, sim. Enquanto que aqui não furam

F: Não, aí é só um furo... Não sei se há pessoas que costuram no meio disto...

C: Não, não, por acaso a parte fita não sei como faziam...Aqui só sei que é o furo que passa por trás...

F: Aqui é, aqui não é serrotar sequer, aqui é só picado...

C: Mesmo a folha é picada?

F: Porque nós pomos ali no tear, esticado, pomos... a folha depois vai orientada...e picamos no respetivo sitio, marcamos com o lápis por fora... Porque é assim,...nós so usamos o serrotado na encadernação corrente, no livro antigo nós não serrotamos...

C: Está a falar, o corrente é uma encadernação normal...

F: Sim, corrente é uma encadernação recente, esse é serrotado mas o livro antigo nós não serrotamos, portanto, aquilo é marcado com o lápis as respetivas dimensões, as cordas são postas ali no tear, e depois nós é que temos de orientar com a marcação do lápis...

D: A agulha é que fura...

F: Exatamente...

C: Isso à vezes pode ser um bocado agressivo...

F: Não, agressivo é o serrotar... Que vai tirar o papel... e isso não convém... por isso, é que utilizas só a agulhinha. Porque para serrotar, as pessoas no início, não fazem rasgos, eles criam lá, mas é crateras. Que a gente abre, que dizer, aquilo serrota quase o livro todo...  
(RISOS) Isso acontece...

C: Com a prática é que também se...

F: Exatamente.... Só lá no interior do caderno é que se nota lá um bocadinho a corda, mas é engraçado que algumas, carago, serrotam, caramba! Pronto, é isso, mais? Primeiramente, temos de saber o que é que ela sabe, que é para depois poder explicar e acrescentar...

C: Este aqui é para quê?

F: Isso é a cera Renaissance, pronto, é uma cera neutra... aplicamos na pele...



C: É para a pele?

F: Sim... Temos aqui outra, no caso da pele ressequida com o passar do tempo... Onde está a mista?

D: É esse frasco

F: Ou esta ou esta, isto e para hidratar a pele...

C: Pois, eu disse não percebo nada...

F: Isto já é restauro. A pele está ressequida, então, a flor começa a estalar, então aplicamos isto aqui que é para... hidratar a pele. E depois, trabalhamos a encadernação normal e pomos este aqui para proteger, esta cera.

C: Dá uma camada por fora para...

F: Sim, sim. Essa cera é muito boa. E depois há pessoas que utilizam em cores, para uma tonalidade castanha ou qualquer coisa assim, mas está não, esta é mesmo neutra.

C: Então para pintar as peles, normalmente é pela cera, que conseguem dar cor?

F: Há pessoas que sim, que utilizam a própria cera, para dar tonalidade à pele. Nós não, nós utilizamos anilinas, dissolvidas em álcool ou em água, agora estamos a optar pelas de álcool, e depois vem a cera por cima, que também funciona como fixativo para a as anilinas. Este aqui, pronto, não sei se conhece estes materiais...

C: Sim, é a prensa de dourador...

F: Sim, também...

C: Também dá.

F: Portanto,...

C: Esta aqui é que não sei muito bem para que serve.

F: Esta aqui é para fazer a gravação na parte das lombadas...

C: Então, esta é que pode ser... Normalmente, essa chama-se prensa de dourador, para se colocar aí o livro para se poder fazer as lombada também...

F: Esta aqui...não sei...nós não... deixe-me cá ver se me lembro como é que se utiliza. Isto foi,... a Fundação R.E.S. é que faz isto mesmo, nós nunca usamos. Quando esta aqui torna-se mais difícil de se chegar aos cantos do livro, esta aqui não... depois tem de se meter aqui umas tábuas para fazer a compensação do livro, não é? A gente consegue pôr o ferro no sitio certo na lombada e ir até ao fim, até onde se quer,

quando que aqui é mais difícil, tem de se pegar aqui em baixo.

M: Tem de se fazer isso num movimento único...

F: Depois é preciso ver se precisa de correções, para correções, a nível de rodas... fazemos um risco, e começamos nesse risco, para haver uma correção temos de colocar novamente esse risco. Eu vou a trabalhar a roda lisa, mas podem haver umas certas diferenças...

C: Eu sei que a roda normalmente se usa nas pastas...

F: Sim, sim, depois há o jogo de rodas, que conjugam com os ferros...

C: Mas, normalmente já vinham em condições, ou, vocês é que fazem as combinações não é?

F: Nós é que fazemos as combinações...

C: E quando estão a encadernar um livro de uma certa época tentam usar os ferros dessa época?

F: Sim, sim... Hum, pronto é assim, nós a nível de encadernações novas, eu acho que a nível de decoração fizemos para aí duas ou três, não foi? Foi aquele? e foi, salvo erro...

M: Está lá em cima na montra, os Passos de Consciência(?)

F: E foi uma capa para forrar, para levar não sei o quê... Mas foi mesmo pouquíssima coisa, pronto... mas isso, depois vai ter que se sujeitar, pronto, tem que se fazer a ligação dos ferros... para isso utilizasse-se um compasso e com umas regras que nos aprendemos, digamos, para fazer... Não sei se tem conhecimento dessas regras?

C: Eu li um bocadinho sobre isso mas,... tem que se medir com o compasso...

F: Pronto... o que nós aprendemos foi assim, digamos, as rodas é à volta, não é, portanto, as rodas é à volta, depois tira-se, faz-se o centro, daqui a aqui divide-se e marca-se, aqui também... um pontinho, não é, depois depende do que se quer... isto é sempre o ponto, que depois vai nascer uma rosácea... Hum, portanto, o ferro marca daqui aqui, daqui aqui, daqui aqui, pronto. Marca-se com... uma espátula doce, que é esta aqui, marca-se ligeiramente e então o ponto... isto aqui é assim, faz-se o centro, suponhamos que era nestes ferros que eu queria, portanto está isto, isto aqui tem uma marca pela qual se deve ligar, que é para fora... A gente põe aqui o ponto, depois já sabe que o risco continua ali, o meio aqui e oupa. Faz-se o mesmo do outro lado. Se for este aqui, este aqui é o que está, o ponto, vem e depois esta ponta aqui também com o risco. E depois, suponhamos que queremos aqui nos cantos...

D: Este aqui mostra...

F: Ah, exatamente, pronto, aqui está.... Vários jogos que aqui estão. Feito com as respetivas medidas, aqui está, dependendo do sítio que a gente quer fazer a gravação, pronto. Este aqui é mais simples, depois só se usam as réguas e os compassos.

M: Este é aquele que fizeste para o papa, para o seminário de Coimbra, aquele que está lá em cima, não, aquele que é em vermelho?

F: Idêntica, não é tão trabalhado. Tirei esta, só foi isto até que se tirou....

M: Está lá em cima, se quiser depois ver, pode passar lá...é um livro pequeno...

F: Se calhar já deve estar é quase laranja, com o sol que aquilo apanha... Isto depois os ferros, há os ferros centrais, há os cantos, portanto, estes aqui por exemplo... isto é em ouro...

D: Isso é em ouro?

F: Isto é uma gravação em ouro, fizemos...

D: Isto também é ouro, não é?

F: Este também é em ouro, este também é. Este foi feito lá em baixo na Fundação R. E. S.... Não, isto foram estudos que fizemos antes... Isto aqui, como nós não sabíamos, isto aqui foi um estudo... tem que se ter cuidado aqui com as marcações...

M: Ah pois é, ficaram lá, não se pode carregar muito...

C: Isso foi uma experiência, não é?

M: Foi um trabalho prático...

F: Sim, foi um trabalho prático, primeiramente, antes de entrarmos no... primeiramente, fizemos assim...

C: Mas isto aqui é com uma roda não?

F: Sim, sim...

C: Mas com duas se calhar?

F: Com duas.... Foi com duas rodas foi.... Está aqui comido, foi com duas rodas sim senhor.... Foi com duas rodas foi, porque esta aqui está junta, e esta aqui está separada...

C: Sim, porque acho que é difícil de arranjar um que tem esta linha... E ao estar separado dá para fazer mais combinações...

F: Pois, mas sim, foi foi...

D: Foi a linha só?

F: Foi a linha e depois foi a outra....

M: As espigas, foram umas espigas...

F: Isto é um ferro, isto é um ferro, um ferro, isto é outro ferro, isto é outro ferro, outro ferro...

C: Sim, sim... E neste caso foram todos manualmente, não é? Porque por exemplo num balancé podia ser mais simples para fazer isso...

F: Não, não, isto foi tudo feito tudo manual, e está único... No balancé também não sei se dá para fazer ouro mesmo?

C: Acho que dá... não tenho a certeza, tenho de confirmar...

F: Isto foi feito manualmente, até porque se vê aqui as imperfeições... Vê-se aqui perfeitamente as imperfeições... A cola que nós utilizamos, é a cola de madeira.

C: Cola de madeira? Cola branca, não é?

F: Sim, sim. No livro antigo, é cola de madeira, mas é acid free.

C: Não tem outro nome isso?

F: Não, é mesmo... é o PVA mesmo. Em caso de pele, utilizamos a WS 1650, a pasta de amido.

C: Pois , a de amido... mas isso é para colar ou para...?

F: é para a pele...

C: É que eu li num livro, sobre uma cola mas agora não me estou a lembrar do nome...

D: O grude?

C: É o grude exato

F: O grude é cola de coelho... é o grude... não, está no laboratório...

C: É que um livro mais antigo, dizia que para colar o livro só com cola de grude...

F: Era aplicado nas lombadas, já temos aí vários exemplos de como mexer no livro que aparece nas folhas de guarda ou nas folhas de rosto, não sei como é que costuma chamar...

C: Depende do livro... é que já vi livros em que a primeira folha é logo a folha de rosto...

F: Há quem chame folhas de rosto outros folhas de guarda, nós chamamos folhas de guarda... Têm aí os grãozinhos que são colocados

aqui em água, em banho maria, o grude, e depois aplicamos na parte da lombada... Só mesmo na parte da lombada. Isto é bom porque cola e depois de seco fica com aquela película e dá uma certa resistência à lombada, é isso.... Cheira muito mal, quer cheirar? Então quando está ali a derreter, nem se fala. Cheira, ainda cheira um bocadito...

C: Pois, realmente...

F: Pois, mas depois de estar ali a derreter ainda cheira muito mais... Também pode, pode fotografar à vontade... Hum... depois, nós utilizamos o linho como reforço da lombada.

C: Mas sempre, ou?

F: Isso normalmente é como o original, e já costuma trazer, os livros mais grossos e maiores, que é para ajudar o grude, digamos...

C: Então usava-se mais esse... papel de linho

F: É tecido...

C: É que agora acho que não se arranja, acho eu...

F: Agora usa-se mais é a gaze...

C: É que eu vi outra que era diferente...

F: Essa é para restauro, por isso é diferente, mas é igual... a outra é a percalina... a gaze ou a percalina é a mesma coisa...

C: Mas usava-se mais isso quando se usava grude?

F: Não, isto aqui é nas correntes. Esta também se pode usar nas antigas...

C: Sim, mas estou a dizer... Quando os livros grandes levam essa camada...

F: É linho mesmo

C: Linho mesmo...

D: E agora é tudo industrial... agora já não há manual...

F: Oh claro. Isto pronto, corta-se um bocadinho maior que a lombada para depois se colar nas pastas, pronto, nos cartões, divide-se a meio, é feio um rasgozinho...

D: Uma máscara para a corda...

F: .... Que é para depois encaixar na corda, é fazer uma camisinha, digamos. Pronto, isto depois, ainda é mais...

C: E pode se colar mais que uma se forem folhas...

F: Sim, mas não... uma é suficiente...

D: Depois por cima do linho, colamos papel kraft...

F: Ah, sim sim, pronto, é lixado, e vamos colando com papel, porque em termos de segurança é suficiente, por é assim, isto depois... nós fazemos a diferenciação do livro, no interior, colocamos na parte interior, pomos cartolina que é para não ficar aquela vaga...

D: Na guarda?

F: Não, nas pastas, para compensar, para fazer compensação, daquele buraco que tem daquela vaga, entre este aqui...Preenchemos este bocado aqui com papel, isto vai ao encontro de quê... se pudermos mais do que um bando de linho, aqui vai ficar mais alto... Lembra que é a tal coisa, nós fazemos aqui a compensação, aqui no interior, mas se não se fizer, depois nota-se muito aqui o tecido... é que o papel é fácil de cortar direitinho, já o tecido... Pronto, mais? O cartão que nós usamos é cartão de acido frio...

C: normal?

F: É outro, pronto aqui há normal, mas nós não utilizamos, aqui tem de ser o acido frio, que é este aqui. Tem várias espessuras. Aqui também... Mas este cartão é especial, não é?

C: Pois, ainda não tinha visto...

F: Porque o cartão normal é este aqui, este também é fino...

C: Mas este aqui também é diferente...

F: Pois, mas esse cartão não presta...

C: esse parece meio reciclado... Esse é que é o normal, acho eu...

F: este é igual aquele, só que é mais fino... Mas este papel é ácido, não interessa.... No nosso caso é especial...atenção

C: Pois, para os livros correntes, se calhar não é um problema...

F: É... Para os livros correntes, temos deste cartão, metemos deste cartão... Este é o cartão madeira, que é o da canson mas nos não gostamos porque ele esfarela muito...

C: Pois, e deve um bocado mais caro que o normal...

F: É mais caro, um bom bocado..

C: Este aqui não se chama o cartão preto ou assim?

D: Ele agora nem é preto, é verde...

F: Ele até é verde... O que nós compramos é verde...



D: É a mesma coisa, só que a tonalidade é diferente...

F: Está aqui, oh, este afinal até é verde (RISOS). Este é o cartão madeira da canson, só que é a tal coisa, ele esfarela... ao cortar... mas também é livre de ácidos... hum... é este, só que depois estamos a chegar cola e ele começa-se a desfazer e ficam aqueles restinhos e não... Isto aqui é para fazer acomodação, nós é que fazemos as caixas...

C: Mas isto é para a caixa mesmo, ou para o interior da caixa?

F: Isto é para a caixa mesmo...

C: É que não é muito grosso...

F: Hum,...

D: E nem pode, é para dobrar...

F: E nem pode, nós é que as fazemos à mão...

M: Sim, depois podemos mostrar uns exemplares...

C: Mas também não sei se estão com muita pressa ou não....

M: Temos 20 minutos para mostrar tudo...

F: Isto que está aqui em cima é a chifra,

C: Pois, eu ia perguntar o que é que era isso...

F: que serve para fazer o desbaste da pele...

C: Mas o que é a chifra, é esta coisa?

F: É essa faca... Sim, sim...

M: Isso são pesos...

F: Sim, são pesos...

C: Que há quem use mármore para pôr por cima...

F: Mármore é para pôr por baixo...

C: Sim, mas há quem ponha por cima para fazer de peso também...

D: Ah, para fazer de peso...

F: Nós depois... dá para afiar... Esta é a minha? É que se for a minha está boa... (RISOS)

D: Essa é a minha... (Barulho a afiar a faca no mármore)

M: Pronto, já chega Filipe!

F: E depois chegamos aqui e a gente corta...

D: Pronto, agora tem um bocadinho de falta de treino...

M: Ele está longe, ele não está bem apoiado...

D: Mas pronto, já deu para ver...

F: Tens, digamos... estamos a desbastar a pele...

D: Tem é que se ter cuidado com o que se mete por baixo, o que tiver por baixo depois fura...

F: Mas pronto, é isto, ok? Pronto, a nível de encadernação, não há mais nada para explicar... Tem aqui a espátula de osso ou a dobradeira...

C: é a dobradeira, mas como é que lhe chamam?

F: A espátula de osso ou dobradeira, tanto faz, temos outras espátulas ali que é de dentista. Mas isto aqui é utilizado basicamente na encadernação...

C: É mais para dobrar as folhas...

F: Sim, e não só, para vincar, para separar... é muito bom este instrumento...

C: E essa vocês já têm há muito tempo?

F: Já, desde o princípio.

(Tiragem de algumas fotografias ao material exposto)

C: Agora, uma pergunta mais difícil, que é sobre a sustentabilidade destas técnicas?

F: Isso é com a Dr. Manuela.

M: Ai isso não sei, isso é com a Dr. Cláudia, ela tem tanto conhecimento como nosso, não faço a mínima ideia, haverá sempre amantes do livro e vão sempre requerer trabalhos mais específicos.

C: Ou pelo menos, a sustentabilidade desta oficina, o que é que acham?

F: Não, há... Mas sustentabilidade do trabalho ou da oficina?

M: Ou da profissão de encadernador?

C: Hum, dos dois. Como estão um bocado 'isolados' daquilo que está a acontecer, podem falar só a nível da oficina, o que é que vocês acham...

F: A nível de encadernação, sinceramente não sei, eu acho que há muita gente que já está... novo, novo...

C: Pois...

F: Não vejo muito futuro, inclusive tivemos colegas nossos que tiveram

dois anos abertos e depois fecharam. Porque isto aqui, o livro...

C: Mas estiveram abertos aonde, cá em Felgueiras?

F: Em Barcelos.. O livro tem tendência em ser um livro caro, porque isto a nível de informática... Agora, a nível de restauro é sustentável, cada vez mais, havendo verbas, só que é assim, eu acho que está a sair muita gente em relação ao trabalho.... E depois tem outro problema...

C: Está a sair muita gente como assim?

F: De restauradores reformados...

C: Estão a reformar-se, é isso?

F: Sim... e eu acho que eles vão liberar...

M: O mercado de trabalho deve ser pouco...

F: O particular, o que restaura mais, é a encadernação avulso, que é o que fica caro... e a documentação avulso, pronto, eu acho especialmente caro, no norte é capaz de haver mais a nível de livros do que documentação avulso...

C: Hum, como assim?

F: Hum, porque a documentação, é assim, o que é que temos, a nível de papel, igrejas, talvez, de nível de bibliotecas, câmaras, arquivos, deve ter pouco.

M: A documentação a avulso, há quem tenha, há muita coisa, há quem tenha documentos em pergaminho, ...

F: A título particulares, a nível de pessoas particulares, é mais caro o livro... não vão mandar restaurar o livro...

C: Ainda há quem faça...

M: A nível de particular, como são documentos mais de posse, de património, tem mais clientes avulso, a nível de instituições, tem mais...

C: Mas está difícil...

F: 1 em cada 100, já para não dizer 1 em cada 10, 1 em cada 100 para restaurar um livro?

C: Cada oficina tem... sei lá...

M: Mesmo há instituições públicas a mandar restaurar, porque fazem candidaturas, porque os próprios disponibilizarem dinheiro, não é... É conseguindo verbas mas a nível de candidaturas. Agora claro, não falta para aí património bibliográfico e documental, a precisar de ser, é

preciso é que vejam a importância disso...

F: Fica sempre para o fim...

M: Não dá visibilidade... Eu ainda, então, na segunda-feira, vi o tal programa, quantos funcionários que eu vi ali... naquele sector de restauro da Torre do Tombo, uns 3 ou 4 e se calhar não vi todos.

F: E depois têm, a nível, de cada... se não fazem livros, depois um dia mais tarde não há livros...

C: Pois, por isso é que um problema, por isso é que estou a estudar isto...

M: O livro, em termos de arquivos... agora, antigamente, produziam-se livros, mas agora não se faz registos...

F: Pois, porque também se calhar há outro tipo de restauro, a nível de CDS, aquelas cassetes... Depois pode haver umas novas áreas... digamos! Já tirou fotografia à cesária, à guilhotina?

C: Esta aqui é de quê, é de vincar?

F: Essa é a guilhotina...

M: Se fossemos por aí a cima, fazer trabalhos para todos estes arquivos municipais... estes senhores iam se embora e vinham outros, está a perceber, havia trabalho.... (RISOS)

F: Quando estiver, tem aqui coisas para mostrar...

C: Isto aqui é o quê?

M: Isto são 5 livros, de tamanho... à partida, terão de gastar 10 mil euros por ano, só por 5 livros.

F: Ora bem, isto aqui é o papel sintético, portanto, que é o corrente ...

D: Não era as caixas que querias mostrar, também?

F: Isto são as caixas que são feitas por nós.

C: E colocam aqui um bocado de sintético, não é?

F: sim, é um exemplo, não...

M: É para identificar a caixa. É o relatório.

F: Isto é um relatório...O que nós mostramos como exemplo...

M: Como é que é isto?

F: Podes pôr aqui em cima... Nós fazemos aqui, portanto, ele está ligeiramente mais alto, das carcelas em relação aqui, mas é preferível. Pronto, este é o sistema de carcelas, portanto, que não leva cola,

pronto. Depois tem um banho, está a ver aqui o sistema que nós utilizamos?

C: Sim.

F: Eu opto por esse sistema, eu acho que é melhor. E aqui está: os jornais podem ser consultados em condições. Pronto, aqui está, aqui tem a parte da linha... da linha... que eles foi costura não é, isto é bifólio.

C: Mas só passa uma de linha de cima a baixo?

F: Sim, só uma linha, no caso de ser bifólio.

D: Mas não arrebenta a linha, arrebenta mais depressa o jornal.

F: Eu não sei, isto é tudo bifólio, é? É, é tudo bifólio... este já não... então não sei. Tem aqui alguns, que agora não sei, não vou andar a procurar, em que é tirinha simples, não é dobrada.

C: Neste caso, tem aqui colado...não é?

F: Isto foi reforçado, é copta, é calor, portanto, isto está com rasgos... com rasgõezinhos.

C: Então, teve de pôr uma película de um papel fininho. Mas este é transparente ou é um papel fininho?

F: Não, ele não é transparente, ele tem uma certa opacidade.

C: Pronto, é só muito fininho.

F: Está a ver aqui?

C: Tinha aqui um rasgo? Por acaso não se nota.

F: Não, nota-se aqui um bocadinho...

D: Mas se também não se nota, é bom sinal, é porque está bem feito.

C: Pois.

F: Tem até aqui olha, nasceu aqui e foi aqui e aqui, pronto. Tem aí vários, está cheio deles. Está aqui até aqui, mas isto aqui já são falhas, o papel ficou rompido. Nós, isto tem, está cheio de rasgões, é um problema, tem aqui outro que era maior, tem aqui um pequeno. Se elas tiverem muitos estragos, é melhor por um completo, para não ficar muito remendado.

C: E vocês acham que era possível fazerem algum tipo de formação a pessoas particulares ou estudantes?

F: Mas está a falar de que tipo de particular ou tipo institucional?

C: É mais particular sim.

F: Por acaso há aí um problema.

C: Pois, porque é uma instituição pública, não é?

F: Eu já dei formação e estou habilitado para isso.

C: Também, não precisa de ser aqui...

F: Mas nós não podemos dar formação, só através de ordem superior...  
Portanto, nós não podemos acumular funções.

D: Mas não é disso que ela está a falar, está a falar de estágio aqui, não é?

C: Não...

F: não, ela está a falar de formação!

D: Ah...

C: Mas vocês aceitam estágios? De conservação?

F: Sim, mas é de instituições, de tipo particular nunca recebemos e acho eu que não é possível.

C: Sim, claro.

F: Aqui, isto aqui já viu não já?

C: Sim, o sintético já conheço.

F: Pronto, este é o sintético.

C: E onde é que costumam comprar o sintético?

F: Este ainda veio da Polónio Basto.

C: Ainda é da Polónio Basto...

F: Porque nós gastamos pouco deste material mas, acho que é a Manual.

D: Já foi na Manual que compraste...

F: Não, este não, comprei na Manual, mas foi tela, é o mesmo que...

D: Hum, acho que já compramos sintético depois disso.

F: Lá? Não. Já tentamos comprar...

C: Na Manual também têm sintético, e têm muitos...

F: Não chegamos a comprar sintético nada...

D: Isso é impossível porque isto não veio...



C: Por acaso não sabem se o fornecedor da Polónio Bastos, qual é que era, se era português ou não?

F: Não faço a mínima ideia sequer. Portanto, isto são livros...

C: Este ainda vai ser restaurado?

F: Isto não convém fotografar, que não é nosso, isto é de Viana de Castelo, do protocolo que temos. Só lhe estou a mostrar. Portanto, este aqui é em pele de carneira, este aqui é em pergaminho, por exemplo, este aqui também é em pergaminho, mas é outro tipo de encadernação.

C: Isto são trabalhos que vão ter de restaurar?

F: Vamos a ver.

M: É para por aqui em cima?

F: Sim. Este de pergaminho tem as pastas e este já não tem, este tipo de encadernação. Por isso é que eu digo, nós temos de adaptar ao original. É esse... Hum, é isso que nós temos que fazer...

C: Eu estava a ver esse tipo de encadernação como é que era...

F: Esta é própria de pergaminho, é assim que se utiliza. Este aqui não sei qual é o tipo de... mas eu acho que não, este aqui o tal é com pastas é com os nervos em pele...

C: O pergaminho, está se a referir a este material?

F: Sim, isso é pergaminho.

C: O pergaminho não, não... é pele, não é?

F: Sim, pergaminho é uma pele.

C: Era o que usavam para escrever, não é?

F: Sim, sim. Esta encadernação já é diferente desta, está a ver? Esta aqui é costurado diretamente no pergaminho, e esta não, é feita a costura e depois, então, pega-se, pronto, neste aqui, neste caso, puseram uma tirinha de pergaminho por todas e depois é que rasgaram as ? e entraram nas pastas. Eu estou em crer que, ou eles não empastam mesmo, não vêm para fora, é empaste mesmo, ou então é uma encadernação em pergaminho em que esta pele vem para fora do pergaminho. Pronto, nós temos é de fazer mediante o original, aqui está o tranche-fila feito, este é o transfil costurado, e nós temos que fazer. Pronto, aqui está. Este aqui é só de uma cor, já tem aparecido com duas cores. Este aqui não sei se tem, este é com duas cores.

C: Mas é mesmo castanho e bege ou branco?

F: Nós pomos bege e castanho.

C: Podia ser de uma cor e depois ter perdido a cor.

F: Nós, pronto, como não sabemos, só se tiver algum bocadinho no interior que nos indique que é daquela cor e não desta que se vê mas, isso é um bocado difícil. Este também é costurado diretamente. Este sistema ainda não aprendemos.

C: De quê de pintar aí?

F: Sim, não sei como se faz. Isto não, só está marcado, mas os nervos... pois, não tem nervos, não senhor.

C: Então que tipo?

D: Nervos tem só que não estão salientes

F: Não, não são salientes, são internos, propriamente. Não, não tem. Só fizeram marcação. E esta lombada, já não é redonda.

D: Ele também está deformado.

C: Pois, ele está deformado...

D: Isto aqui tem de ir para trás...

F: Pois...

C: Não dá para saber, propriamente...

D: Está deformado e muito...

C: Podia ser redonda...

F: Se calhar, por estar degradada, é redonda... É tal coisa...depois nós temos que estudar e prever...

M: Se ele vai crescer atrás para ficar igual...

F: Temos de ver, aí está... O interior está bom, o problema está na encadernação.

D: A estrutura...

C: E à volta parece que foi pintado um padrão com azul, não parece tudo de azul, parece que foi com um padrão.

F: Aqui? Sim... Talvez... Mas eu acho que temos aqui o papel em azul, o sistema... não parece pintado, parece só picado, se calhar o mesmo sistema é que... Hum, pois...

(A partir daqui, mostraram-me as várias gavetas com diferentes tipos de materiais, como peles, diferentes tipos de papel, papéis próprios para restauro, as coberturas sintéticas, papéis marmoreados por eles, pergaminhos completos, ...)

D: Qual é a diferente entre este [pergaminho] e aquele [couro]?

C: O pergaminho é uma camada muito fina de pele? Ou metem um...?

F: Este aqui é a pele do bichinho quando ele ainda é novo...

C: Ah pois...

F: Mas não é o velino, ainda está no...

M: É um animal nascente, acabado de nascer... Este aqui é de vaca, não é? Aquele é de cabra...

F: Não, este é de carneira...

D: Este é que é de cabra, e aquele de carneira...

C: Este aqui é de cabra?

F: Não sei, sinceramente que animal é que é...

D: Para ser uma cabra, tem de ser uma muito grande, para esta pele toda. Não sei

F: Sei que aqui o pergaminho o bichinho pode ser de vaca, pode ser de cabra, por ser de carneira mas, o bichinho mais novo, lá está.

D: Mas o curtimento é diferente, e os procedimentos devem ser completamente diferentes.

F: Obviamente, é tirada a parte do carnal, o pelo, claro que o tratamento é diferente mas, não me venhas perguntar que eu não sei... Só fazendo um estudo...

M: Tem ali uns livros com encadernações que podemos mostrar...

D: Olha, já está na hora...

F: Para mim não mas, podes ir Dinis, se quiseres.

C: Estes nervos aqui são falsos ou verdadeiros?

D: Esses são verdadeiros

C: Pois, nota-se a diferença...

D: É verdadeiro, esse foi eu que fiz...

F: Pois, por isso é que está mal feito. (RISOS)

(Começaram a abrir várias caixas com diferentes exemplos de livros que foram restaurados)

F: Pronto aqui está, nós fizemos aqui a meia-amadora.

M: Optamos por esta porque correspondia a este século, do século XIX...

C: Estes são livros que não tinham encadernação?

F: Não, não tinham.... Conforme a data, e o seu seguimento, optou-se por fazer... Portanto, levou restauro. Esta aqui foi igual...

M: Esta também, outros tinham e outras não tinham... estavam todas destruídas.

F: Isto aqui é restauro, este aqui é o original e fizemos depois... portanto, o preenchimento, fizemos o parecido. Hum... esta parte aqui levou nova, e este sistema é...

C: Sim..

F: Oh Manuela, estas são todas iguais...

M: Não são todas iguais, mostra...

F: Esta é igual...

C: É papel marmoreado?

M: Esta é toda nova...

D: Sim, é papel marmoreado... este é original... E por sinal, até ficou muito bonito...

F: É o original não, tu é que fizeste...

D: Não sei se fui eu ou se foste tu...

F: Foste, foste, oh não sei, mas alguém fez...

D: Esta pele fui eu que a tingi...

F: Mas isto também foi feito por nós...

D: Pois, foi feito por nós, estás a dizer que foi por mim...

(Continuaram a mostrar-me mais alguns exemplos)

## 2.5. ALFAIATE DO LIVRO

Rua do Breiner nº343, Porto

Entrevista realizada na próprio atelier, no dia 26 de novembro de 2015.

C: Cláudia Queirós

CA: Catarina Azevedo

C: Então, trabalhas para clientes, correto?

CA: Sim.

C: E que tipo de clientes costumás ter?

CA: Vários tipos de pessoas. Pessoas para encadernar teses, normalmente no ramo de arquitetura, design, porque são os que têm maior abrangência criativa. Os outros não, normalmente fazem na papelaria.... Pronto, esses foram as primeiras pessoas que me começaram a procurar. Também faço trabalho para estúdios, para editoras e assim que querem apresentar uma maquete para financiamento, por exemplo, ou... esse tipo de previsão do produto, que normalmente levam alguns exemplares. Esse tipo de público também é cliente. Faço trabalho também, por exemplo, o que estou a fazer agora para a Karen Lacroix, que é livro de trabalho de autor. Pronto, apesar de serem muitas cópias... Este tipo de trabalho é mais delicado em termos de cuidados com a encadernação, requer muita atenção na colocação de secções e tudo.

C: Este trabalho foste tudo que encadernaste?

CA: Sim, este trabalho é o que estou a encadernar neste momento.

C: Mas é da Karen?

CA: É da Karen. Ela fez uma residência, e a partir desta surgiu este objeto. Este tipo de coisas não podem ser feitas em gráficas por

variadíssimas razões, papéis diferentes, cadernos diferentes, colocação de cotas diferentes. Portanto, uma série de coisas. Este tipo de trabalho é aquele trabalho que me estimula mais (RISOS). Mas também faço... pronto, esta é uma edição de autor mas, também faço edições de Auto publicação, também já pequenas publicações com uma tiragem reduzida que querem uma atenção especial na encadernação.

C: Já te procuraram para fazer uma encadernação mais tradicional ou mais para coisas diferentes?

CA: Hum, sim. A maior parte das pessoas procuram uma encadernação bastante tradicional, é isso que pretendem. Na maior parte das vezes é isso que eu faço. Não tenho aqui nenhum exemplo, mas, por exemplo, fazer uma maquete de um livro é uma maquete de uma encadernação perfeitamente tradicional ou o mais parecido possível aos livros que encontramos nas livrarias.

C: Também para que depois seja possível criar em série, não é?

CA: Exatamente. Portanto, a questão... a vantagem de poderem fazer manualmente é a questão da quantidade, por ser só um, é muito mais vantajoso fazer... Por isso, sim, a encadernação tradicional é essencialmente é o que procuram fazer: capas duras com revestimento em tecido, às vezes; alguns trabalhos específicos lembro-me de uma rapariga que me pediu uma série de maquetes para um livro de ilustração, eram uma série deles, mas tinham a capa dura, pronto, um livro normalíssimo, mesmo, aquilo ficou com um aspeto mesmo, pronto, FNAC. Mas também, por exemplo, este da Karen, eu fiz uma série de maquetes para outros projetos, que já exploram outros tipos de encadernações: encadernação copta, japonesa... pronto, já há uma procura um bocadinho diferente. Mas são coisas mesmo muito particulares.

C: A única coisa que fazes é encadernação?

CA: Sim, faço design também mas normalmente os clientes são de design e procuram encadernação, já vêm com o trabalho desenhado. Outros clientes que eu tenho eventualmente são álbuns de casamentos e de batizados e, álbuns em branco também -- esses normalmente são em encadernação japonesa.

C: Que tipo de técnicas de encadernação é que fazes?

CA: Todas as que consegui aprender. Tradicional, tradicional com aquelas fitinhas nas lombadas. A encadernação que eu uso mais regularmente é o tipo de encadernação que eu desenvolvi para mim, pronto, eu se calhar é relevante dizer que eu sou autodidata na encadernação. Pronto, eu comecei a investigar coisas pequenas,



comecei a ler métodos simples de encadernar e depois comecei a querer desenvolver um bocadinho. E vi muitos tutoriais online e impressos e, acabei por querer fazer coisas menos, com um aspeto um bocadinho menos artesanal, um bocadinho mais cuidado e mais limpo. Então, fui misturando várias técnicas que fui encontrando e acabei por desenvolver a técnica que uso para trabalhos normais, por assim dizer. Isto porque a encadernação tradicional, tradicional, leva aqui uns fios e depois fica com os nervos na lombada. Isso normalmente não é o efeito desejado. Por isso, acabei por desenvolver este tipo de encadernação mas pronto, dentro dessa aprendizagem que fui fazendo até chegar aqui aprendi: encadernação japonesa, encadernação copta, Li algumas coisas sobre a long stitch apesar de ainda não ter posto em prática, em termos de mecânica também....

C: Long Stich é qual?

CA: É uma que tens várias secções também. E são cozidas uma a uma à lombada, e depois na lombada consegues ver os pontos....

C: Não estou a ver qual é...

CA: Não? (começou a pesquisar no computador para me mostrar). Basicamente, estas secções são cozidas à lombada...

C: Ah, já estou a perceber.

CA: Estás a ver, esta é a costura que fica por fora, e o fio anda aqui, onde não há costura. E depois cozem-se uns aos outros também, pela lombada. Pronto, este tipo de encadernação é assim bonito e é interessante, do ponto de vista mais decorativo se calhar, mas no interior, or cadernos ficam mesmo muito separado. Ou seja, a espessura do caderno tem de ser extremamente bem calculada para que fiquem apertados, mas se ficarem demasiado apertados, os livros não fecham. Então, há sempre uma.... Se fores vendo estes trabalhos assim mais com pele.

C: Sim, já tinha visto muitas assim, eu é que não sabia o nome dessa.

CA: Esta long stitch com as variadíssimas, todas estas são variações do long stitch mas pronto, esta em particular acabei por nunca ter oportunidade de experimentar. Mas, essencialmente, eu gosto do desafio, de virem com uma ideia, pronto, mostrarem-me qualquer coisa e tentar perceber como foi feita e como é que se pode chegar, enfim.... Sim, em termos de técnicas faço....

C: Mas que tipo de trabalhos é que são mais requisitados? Que vêm cá mais pedir? Daqueles que tu enumeraste, qual é que achas que fazes mais?

CA: Penso que são as maquetes, neste momento, protótipos. Mas em quantidade, estes, porque são 500.... Mas em termos de procura, ultimamente tem sido mais protótipos, maquetes... inicialmente foi mais teses e coisas assim.

C: Que exemplos é que tens para mostrar, quando cá vêm pedir alguma coisa?

CA: Eu tenho alguns exemplos. Tenho estes três exemplos de encadernação copta. Tenho vários exemplos de encadernação japonesa, também. Eu também costumo fazer alguns workshops também, e nesses workshops, normalmente, pronto, tudo isto são possíveis lombadas para a encadernação japonesa. Coisas muito variadas. Pronto, isto também são, aliás, eu comecei por fazer isto para mostrar o trabalho que eu fazia, senti que precisava de tentar angariar clientes. Tem estes cadernos, e eu mostrava que era eu que fiz e se quisessem uma maquete para qualquer coisa. Então, tenho estes que são de encadernação tradicional. A encadernação tradicional aqui, chamam a isto, a esta técnica que eu faço.

C: Aqui é tela não é?

CA: Sim, é tela de encadernação... E isto é uma espécie de costura singer, que eu também, que também é uma coisa que eu faço, que não é máquina, é à mão, e também fui eu que acabei por desenvolver para mim. Eu tinha uma máquina de costura, que sempre que eu tentava cozer em papel, estragava. Então, tentei perceber o mecanismo que a máquina usava e adaptei-o para fazer à mão, que a máquina não conseguia fazer direito porque era uma máquina fraquinha.

C: Técnica singer como é que se escreve?

CA: É como a máquina, o nome.

C: É com S ou com C?

CA: Com o 'S'. Sim, inicialmente também tinha uns fólios de amostra... deste género. Já não requerem costura, não é, mas também era um objeto engraçado, que também fazia sentido e fazia muito sucesso nas feiras. Isto foi quando eu comecei a fazer capas duras e as primeiras coisas que eu comecei a fazer para treinar as capas foi isto. Porque inicialmente só conseguia trabalhar com capas moles, porque tinha medo de trabalhar com os cartões e as telas. Aos bocadinhos é que fui avançando.

C: Quando é que começaste com a encadernação?

CA: Com a encadernação, a explorar as primeiras técnicas, a perceber, a fazer os primeiros objetos, agendas e assim, fazia para mim para

treinar. Foi para aí em 2010.

C: Mas ainda estavas na licenciatura?

CA: Sim, estava na licenciatura. Começamos a ter alguns trabalhos que envolviam produção de um livro, portfolio final do ano, essas coisas. E foi aí que eu comecei a experimentar técnicas. Tinha um livro, que é o 'Indie Publishing' da Ellen Lupton, a primeira vez que eu tentei fazer o meu portfolio do ano, usei uma coisa bastante semelhante ao long stitch, em termos de estrutura, que é isto. Basicamente, cozer cadernos um a um, ou a uma lombada, a uma cartolina. Pronto, isto partindo de uma costura mais simples que ensinavam aqui. Basicamente, três pontos, passa uma linha e ficam as folhas todas agregadas numa secção. Eventualmente terás um livro, mas um livro muito desconchavado. Então a partir daí, comecei a experimentar maneiras de fazer um livro mais compostinho. Mas este livro foi importante nesse aspeto. Outra coisa que foi importante, para eu chegar, usar como referência... isto tem a haver com as capas duras, e isto é a encadernação japonesa.

C: Por acaso não sabia que esse livro tinha isso...

CA: Tem... O que eu ia dizer... outra coisa que eu também usei, em termos de referência, para desenvolver isto, esta técnica aqui, foi uma visita de estudo que nós fizemos, no contexto da licenciatura, à Invicta Livro, na Praça da República.

C: Ah, nós não tivemos nada disso.

CA: Nós tivemos várias visitas por acaso, em vários sítios de encadernação, em cadeira diferentes. Mas foi sempre engraçado ver as pessoas a fazer. Eu ainda me lembro de ir à Invicta Livro, foi muito antes desta história de eu ter interesse na encadernação, infelizmente, podia ter aprendido mais nessa visita. Mas lembro-me das senhoras estarem lá a cozer e não usarem essas fitas que eu via depois nos tutoriais todos. E foi por ter percebido que era possível fazer sem essas fitas, comecei a fazer as experiências, para tentar descartar isso e isso foi também importante para mim, em termos de aprendizagem, apesar de não ter aprendido nada, houve aquela referência que me incentivou a explorar mais estas coisas.

C: E quanto tempo estás aqui nesta oficina?

CA: Nesta oficina, estou desde janeiro, não é há muito tempo. Estive... essencialmente trabalhava em casa, durante a faculdade e durante pouco tempo depois. Mas já durante a faculdade, havia alturas em que eu tinha um atelier partilhado com amigos e assim e tentava trabalhar a partir daí. Depois em 2013,... Portanto, em 2010 comecei a fazer as

primeiras experiências. Passado algum tempo, para o fim do curso, portanto, algumas pessoas começaram a perguntar se eu não me importava de fazer a tese ou assim para eles. Alguns amigos que tinham visto, pronto, o meu trabalho. E foi a partir daí que eu comecei a fazer as feiras, com os cadernos, e depois a ter alguns clientes.

C: E as feiras, deu algum sucesso na altura?

CA: Algum. Eu nunca fui muito entusiasta nas feiras, que eu não gostava muito, mas foi interessante para fazer alguns contatos. E depois, a partir das feiras, conheci pessoas onde consegui combinar os primeiros workshops, também na altura japonesa, que é uma técnica mais simples, eu nunca tinha ensinado e decidi começar numa técnica simples. E também, a partir dos workshops, comecei a ter mais contato com possíveis clientes e decidi deixar as feiras, que realmente não gostava muito. Mas, pronto, depois em 2013, que eu estava a dizer, convidaram-me para ir para o We Came from Space, para fazer parte do coletivo, e eu aí tinha o atelier lá no espaço. Agora, no ano passado quando saímos das instalações na Rua Cristo Rei, fomos para Vila Nova de Gaia com a associação e o espaço já não era permitia tanto. Claro que sim, se eu quisesse muito, mas depois tive uma proposta para vir para aqui então, aceitei. Porque lá o espaço é mais trabalho de secretária e não dá para ter tanto território.

C: Então, formação não tiveste propriamente. Mas nunca foste fazer nada?

CA: Cheguei a ver alguns cursos em, sei lá, escolas mais tradicionais ou com mais foco na parte manual e tradicional da impressão e da encadernação. A impressão também é uma coisa que me interessa imenso. Cheguei a ver cursos em Inglaterra e Itália e, sei que há alguns cursos cá em Lisboa, e assim. Mas acabei por não ter tempo e entraves, acabei por nunca ter oportunidade. Eu acabei por nunca fazer nenhum cursos mas, não é uma coisa que eu ponha de parte, é uma coisa que eu ainda gostava de aprender mais tradicionalmente porque de certeza que... pronto.

C: Sim, podes usar em algumas coisas. E aqui no atelier trabalhas sozinha?

CA: O meu trabalho trabalha com a parte de carpintaria, madeiras, coisas mais... Mas quando é encadernação, trabalho sozinha.

C: E o Alfaiate do Livro, existe desde quando?

CA: O Alfaiate do Livro existe desde para aí de 2011, primeira vez que eu devo ter...

C: Já era a marca dos cadernos que fazias...

CA: Sim, era a marca... Eu inicialmente usava a marca que era 'A Besta', que foi uma marca de editora que nos inventamos para uma cadeira da faculdade, e acabei por utilizar, mas depois passou para Alfaiate do Livro e agora, a marca dos cadernos é a 'Tromba', e o Alfaiate do Livro é o trabalho de encomenda só, é o atelier de encadernação.

C: Começaste a trabalhar na encadernação, por gosto mesmo?

CA: Sim.

C: Então, agora fala-me das ferramentas e materiais que usas.

CA: Pronto, eu uso pouquinha coisa, tento fazer tudo o que posso à mão. Por exemplo, eu sei que alguns encadernadores fazem estes furinhos com uma serra.

C: Sim.

CA: Eu não gosto de fazer com a serra porque é demasiado agressiva para o papel. Como uma secção tem papel de dentro e de fora, para fazer um furo que chegue ao caderno de dentro, normalmente o de fora fica muito aberto. Então eu uso esta ferramenta, uma sovela, para furar individualmente, uma secção do livro. Depois, as agulhas, tenho dois tipos de agulhas, esta que eu encurvei para fazer este tipo de cadernos de encadernação por secções, que é mais simples para passar, para fazer este movimento entre secções que é sempre necessário, e uma agulha reta normal, para encadernação japonesa e encadernações singer, que não precisam de movimentos tão apertados. E uso também esta ferramenta que é um dobrador de osso, que substitui muita vezes os dedos, no sentido em que, ao contrário da pele, não agarra gorduras e por isso, posso passar à vontade no papel, que não vai manchar, não vai estragar nada. Ao mesmo tempo que ajuda a vincar dobras, que é importante quando estas a trabalhar com secções, que são vários papéis dobrados e é necessário fazer bastante pressão para a dobra se mandar num sítio. Aliás, este tipo de encadernação com mais cores, deste de singer, também é necessário algum polimento nesta parte para o caderno se conseguir fechar direito. Esta ferramenta é capaz de ser a mais essencial para a encadernação. E depois coisas normais, régua, tesouras, lápis, não há nada mais de específico que eu use. Acabei por construir uma prensa, com duas placas de madeira, que tenho ali. Uso no fim de algumas encadernações, quando uso cola. Então, uso a prensa no fim da encadernação, especialmente em capa dura, coloco aqui dentro e aperto bem para ele secar na forma final. Isto é uma coisa super improvisada que eu fiz com o meu pai. E quando

é preciso, uso uma guilhotina que não tenho aqui, tenho de ir fora cortar, costumo ir a uma gráfica, tipo norcópia. Mas, em termos de ferramentas, praticamente, quando levo trabalho para casa sim, é o que cabe nesta bolsinha, basicamente. Estes três objetos e uma tesoura, basicamente. Outra coisa, que eu utilizo é parafina, para encerar o fio para cozer, estes fios que estão aqui pendurados, são fios que já estão encerados. É mais simples para cozer e dá-me logo resistência extra, ao, principalmente quando fica exposta a costura, é importante.

C: E os materiais, pronto consumíveis?

CA: Os materiais que eu uso, variam imenso, eu uso, para coisas mais regulares, uso o fio de poliéster branco, com alguma grossura. Eu vario um bocado, eu usava esta, esta é a que eu gosto mais. Os fios assim mais finos às vezes é um bocado mais problemático, além de partirem com mais facilidade, tendem a magoar o papel, às vezes, a rasgar. Que estas coisas têm de ser puxadas com grande tensão para ficar bem apertado. Então, é importante que o fio não seja demasiado fino. Então é isso, é a parafina e depois, quando o trabalho é só mais com os fios coloridos costumo usar linhas de crochet e coisas assim. Depende muito do tipo de trabalho.

C: E para as capas e assim? Usas papéis, ...

CA: Uso telas e uso papéis, essencialmente, papéis impressos, papéis laminados, cartolinas...

C: Onde é que costumas comprar os materiais?

CA: A maior parte dos materiais são coisas encontradas. Coisas que os clientes também trazem, imprimem e trazem. As telas, sei lá, em Leça, na Manual, ou sei lá, noutras lojas que vendam materiais para crafts, um bocadinho mais caras -- acaba por se arranjar. Às vezes quando não tenho outra hipótese, vou a outro encadernador e peço, normalmente também se arranja, um bocadinho mais caro, mas...

C: Já deste formação, não é, daquilo que sabes? E está a correr bem?

CA: Sim, sim, é uma parte que eu gosto bastante dentro da área. Sempre tive bastante interesse na parte educativa de tudo, desde antes da faculdade, já tinha algum interesse em ensinar e em aprender melhor. Então, desde 2012 que faço workshops, para já muito técnicos, em várias técnicas.

C: Técnicos como assim?

CA: Não costumo fazer cursos, já fiz também, um curso abrangedor da encadernação, de coisas muito simples da encadernação tradicional, passando várias técnicas pelo meio mas, costumo dar workshops muito



direcionados: encadernação japonesa, encadernação copta, capas duras, sei lá... cadernos tradicionais, coisas assim, muito técnicas. Tenho uns workshops planeados, precisamente com a Karen Lacroix e o Hugo Moura, de caligrafia, de workshops mais exploratórios em termos da função da encadernação e como é que a encadernação pode ter um papel dentro da composição gráfica, esse tipo de abordagem, em que, houve uma série de experiências que nós fizemos antes de chegar a esta sequência, em que a partir das mesmas secções conseguíamos contar histórias diferentes, dependendo da maneira como as justapúnhamos ou contrapúnhamos, pronto. Até que ponto a encadernação influencia ou pode influenciar a criação da narrativa, por exemplo. Esse é outro princípio de abordagem, que eventualmente...

C: Posso ver? Estas imagens é sobre quê? (a ver a publicação desenvolvida pela Karen Lacroix)

CA: Esse trabalho é sobre o espaço do Instituto Politécnico do Porto, que foi o cliente do livro, onde a Karen fez a residência, e joga muito com a interpretação de ela não sendo do Porto, não conhecendo a história do Instituto, todo o percurso que ela fez para conhecer, nos espaços do Instituto Politécnico e também dos arquivos, então tem algumas interpretações que ela fez mais gráficas e de ilustração, com outros projetos encontrados. Também tem uma parte de arquivo que é editado em termos de justaposição de imagens e... alguma manipulação simples.

C: Qual é a tua posição em relação à sustentabilidade da encadernação, como ofício?

CA: É complicado. No sentido, quer dizer... acho que já foi mais, ultimamente tenho visto projetos novos a aparecer e isso, é bom, manter a coisa fresca. Acho que a maior parte dos encadernadores mais antigos acabam por cristalizar um bocadinho no que se fazia e claro que ainda, se continha a fazer algum, no sentido do restauro, ainda há coisas que fazem sentido claro. Eu acho que sou muito apologista de manter a história bastante cristalizada, no sentido, de poder estudá-la o mais proximamente possível. Mas acho que é bom que haja mais pessoas a explorar a encadernação, no sentido mais contemporâneo. Não só a nível de material, mas também a nível de estrutura e de forma. Acho que os encadernadores tradicionais, eventualmente, perder-se-ão, mas se continuar a haver este interesse, que eu vejo que começa a haver, será mais fácil de manter esta memória e este ofício, também.

C: Até porque estas pessoas criativas se conseguirem fazer também o que é tradicional, não acaba...

CA: Eu acho que é importante não deixar morrer, extinguir-se de todo, a parte mais tradicional de este ofício. Por outro lado, não acho que se deve cristalizar nessa tradição e tentar avançar. É óbvio que todos queremos ser um bocadinho...

C: Mas lá está, eles têm um bocado de medo de mostrarem aquilo que fazem, nem todos, mas a maioria deles têm. Mas têm medo que acabe...

CA: Eles estão numa posição complicada. Eu cheguei a oferecer-me como estagiária em alguns sítios, na altura em que ainda queria aprimorar, antes de fazer esta coisa abertamente como profissional. Queria perceber mais.... Queria saber mais e perceber mais esta parte tradicional em oposição a fazer aqueles tais cursos que eu pensei fazer. E senti um bocado esse fechamento de que não queremos ensinar.

C: Mas o que é que disseram?

CA: Disseram que não tinham trabalho, que já tinham pessoas que não tinham tanto trabalho então, não podiam pôr mais ninguém, mesmo que fosse gratuitamente -- trabalho em troca de aprendizagem. E acabaram sempre por arranjar qualquer coisa.

C: Mas em quais é que tentaste isso?

CA: Eu tentei alguns, alguns... Alguns eu percebi que eram mesmo tão pequeninos que não fazia sentido terem ajudantes, há ali um no fim da Rua dos Caldeireiros, que o senhor faz encadernação.

C: Como é que se chama esse?

CA: É a Livraria Fátima, é uma livraria de livros religiosos e assim e o senhor faz encadernação e douração e não sei quê. E falei com a Invicta também, na Invicta foi onde eu senti que fossem mais... mais fechados. Depois, sei lá, falei com o senhor Carvalho, não muito abertamente sobre isso, tentei sondar mais ou menos, depois de ter recebido os outros não, tentei sondar mais ou menos a disponibilidade dele...

C: Mas para quê, para te ensinar só?

CA: Não para ensinar só, para trocar trabalho por conhecimento... Eu ajudava-o e enquanto o ajuda, eu aprendia o que ele fazia. Sei lá, já tinha algum à vontade quando...

C: Isso foi em que ano?

CA: Terá sido, talvez, em 2012.

C: Acho que nessa altura, acho que era quando estava tudo muito mal nessa área, não havia trabalho para ninguém.

CA: Pois, se calhar foi uma altura complicada. Também, acabei por ir

a Inglaterra durante uns tempos e, também, tentei lá fazer o mesmo, oferecer-me como internship. Na altura, que lá estive era altura das férias escolares, e toda a gente me disse lá que eles têm programas com as escolas de estágios e esses alunos têm de fazer trabalhos manuais. Então, esse papel que eu estava a oferecer, eles conseguem sempre com esses protocolos com a escola então, acabaram por não estarem interessados em ter-me lá. Depois desisti.

C: Já não tenho assim mais nenhuma pergunta, pelo menos pelo guião.

CA: E então, tu também fazes encadernação?

(Aqui, partilhei o meu percurso com a encadernação e do projeto de investigação)

CA: Outra coisa que me esqueci de falar, foram as cartas e ementas, também já fiz algumas.

C: Então, aí também entra um bocado a parte do design?

CA: Mais design de produto, mais na estrutura do objeto. E não tanto no design para o restaurante, até porque isto normalmente já vem feito.

C: Sim, sim, eu falo do design da ementa.

CA: Não, não, até porque quem normalmente, mas faz chegar esses trabalhos é o designer e trabalho com o designer qual é a melhor forma, qual é...

C: Então ainda há muitos designers que sentem que não conseguem fazer por eles próprios.

CA: Sim, sim... Ou porque não conseguem, ou que não têm interesse em perder esse tempo...

C: E essas pessoas que pedem, depois fazes as ementas todas? Também não são muitas...

CA: Sim. Fiz para, para já, 10 restaurantes. Capas diferentes, em tecido. E vou agora fazer para um café, para uns amigos.... Desses restaurantes, um deles também era uma rapariga da ESAD que estava a fazer, acabou por me pedir também as capas para os diplomas de design. Também vou fazer para eles isso. Não é uma coisa que saia muitas vezes, porque eu acho que são caríssimos, os diplomas em si. Mas por norma, quando eles precisam, também sou eu que faço. São umas capas basicamente.

C: E esses clientes, normalmente, vêm de onde? De falar?

CA: Sim, amigos dos amigos, que conhecem alguém que faz. Facebook algumas coisas.

## 2.6. LENNART MÄND

Estonia nº7, Tallinn, Estónia

Entrevista realizada no gabinete do chefe do departamento Arte do Couro da EKA, no dia 22 de fevereiro de 2016.

C: Cláudia Queirós

L: Lennart Mänd

C: So, first, I would like you to tell me like a resume of your personal path and as a student too, how did you learned everything...

L: Well, it's a long story... (laugh) I don't know where to begin actually... Well, professional wise, If I have to tell how long I've worked... so, I have been in our department in a real long time, I came here to work in the year 88.. How shit, it's a long time.

C: Ya, I wasn't even born yet, so...

L: (Laugh) Ok...So, but I hadn't study anything, I just had this idea, I wanted to work with leather, I didn't have any knowledge about design or something like that and it wasn't an issue at that time. My aim was to become an artist! Well... Anyhow, leather seemed to be intriguing for me so, I had this call opportunity, I came here with a part-time working as a technician to take care of machinery, I started to build some machines because in that time we didn't have anything, no connections, nothing, just to... what we have is a long tradition. Well, then I started to study, I entered after a couple of years, I think it was in 90, and then in 92, it was also something extraordinary what happened. So, I was a little bit more than a semester in Germany, it was s a former east Germany, but the borders were just opened. Two German countries, it's east German and west German... The war has been broken and they have just united. And in this area, I think this school was a really good one, I was there in the bookbinding department, and it was at the Faculty of Fine Arts. So, what they did

was bookbinding and my interest was in the parchment and guiding and some techniques in French binding, so, that, mainly binding technologies... The mainly that was done here was decoration and leather decoration and working with decorative... kind of art, like applied art. I think this interest have been fruitful for me. Well... I learned a lot there and I got lucky I had the opportunity to be in also to go to the library and study different bindings what was there in collection. So then, it created my picture what could be bookbinding, as such. Because in that time bookbinding was just... the book was something you could decorate the cover and nobody knew about the book structures, binding without glue, that wasn't here yet, and so forth... So, I worked rather with complicated binding structures and I worked with parchment which is also a rather intriguing and tough material to work with. Well, then I came back and then I had already, after, I had first lessons when I was a student myself so I engaged in some practical or summer courses about French binding and historical binding and stuff like that.

C: Did you learn there or did you teach it, in the summer?

L: I came back and I taught here, I started to teach while I was a student. So, my pedagogical carrier started already I still was a student. Well, now I would do lot of thing differently, of course. But I started... kind of..., then the head of department in that time let me get quite free hands because what the others did was technological not...too easy for me. So I had my own program I could set in specialty wise, I mean... So.... ow, I'm so good! Just like that, happened. And I think it was... the one difference which I would try to make already in this time was that all the teachers and craftsmen, they were extremely secretive... I mean, nobody wanted to show this something new that... Well, we did these things in the program but no one wanted to show some different techniques what one can do. And after this I've studied there and I understood that this is idiotic. So, I really tried to share and I really experimented all the time myself, so, and I understand that there isn't really right or wrong but is just different ways of doing things. And now if I look back, this is the base for making some innovation or to create new things, is just to be not afraid to make mistakes, so... And, now if you ready some designs theory and things, or history, the biggest development has become because somebody have made a mistake.

C: Yeah, in everything, not just in bookbinding.

L: Actually, it applies in design generally.

C: And a lot of techniques appear because they have made a mistake and it appears as a new way.

L: Yeah, something like that... Well, and... I manage to... so that our head of department to include some ideas in the program but there was not much change in ideology in this time. And then I finished my BA and in that time we had 4 and half year. We didn't have this BA/MA program but now it is divided with this European credit system, which came much later.

C: In your time, it was just BA?

L: It was just university study, it wasn't name with BA, MA and we finished with diploma and so... And then, it was more or less that time when this MA or Master study system came and nobody knew how it should be done. So, I made MA work after that, so, after this 4 and half year, or actually it was 5-year program, they just shorted it half year. And, I studied with my MA work, and we had MA... we could do it.... Or actually, it was like that the nominal time was 2 years but we could do it until 4 years. I actually do MA work for 4 years.

C: So, now it's like the doctor...

L: Actually it was like between MA and PhD. So, because the system what was, wasn't like comparable exactly with the rest of Europe, or the rest of what is now. So, my MA work I could do it much longer but we didn't have so much projects and side studies what we could do now or how it's run now. So I made 4 years after that. And my interest was again book technology and in that time, the structures without paste or glue was a so new thing that you couldn't get any information anywhere.

C: And, in what year was that?

L: Huh, let me think. It was 90, 92, 95... 95, I think I started with that and so I finished in 99...

C: And this is still a blur, at least there in Portugal.

L: So, and it was... here was nothing about that but I cut through some activities and some exhibitions. I learned to know some Swedish bookbinder, called Manne Dahlstedt, he doesn't work anymore and he was member of organization of bookbinders. It doesn't exist in that way anymore, but it was like, i don't know, a society club something, which was from other organization, from different countries. And, Manne was one of the members of that, so I just traveled to Sweden and I lived by one acquainted from Manne and I lived in his atelier, and I just studied his samples and what he had and so I managed to like to do. I mean, we can call it on search but it was total unofficial. I just went there, I just lived there, I just made samples for myself, and I looked how it was going and developed on my own. So I wrote my



MA thesis about bookbinding without glue and I got lot of information from him. And even now, for example, watch now this widely known structural bookbinding which was developed by Carmencho Arregui. I can give you her page which is very good, this 'Out of Binding'. Actually, this technique what she has developed... and now she's explaining this 'Crossed Structure' bookbinding or she's actually... So, she... I don't know her nationality, but she lived in Italy, or she is Italian and lived in Spain, or vice-versa. So, this wasn't published, but I got that luck to see that idea and deal with the construction further. So, my first idea about the construction was looking for on old books, how they were saw with some technical problems. So, I made... my MA thing now if a I look it seems not so good anymore but in that time it was a rather new idea. And now I'm sick and tired of that (laugh) of this constructual thing. Not this constructural but this non glue thing, but this one option to do and to develop. And I have to admit in that time I didn't saw this connection with production or to producing, what I'm not kind of aiming with the work. In the same time I was studying, I was part of the artist group that we had here, it was Mobile Gallery, which describes also this 100 years of Estonian Academy of Arts and what we did. So, I worked together with fine artist, so in the beginning, the people... I was known much more like an installation artist than a bookbinder. But all my installations that I built were always connected somehow with the books. So, I usually used the idea of the book in combination with fine art or how to make a installation as a book. I played really lot with the idea.

C: So you're an artist but you use the books as objects. Could you tell me again which was the name of your teacher in Germany?

L: In Germany, I had a professor... the name was...

C: I think you told me a name...

L: No, I didn't... It was the school name I said...

C: No?... Then, can you write me the department name you frequented?

L: The department was 'F+F Schule für Kunst und Design' and the school name was Burg Giebichenstein. It stills exist but later I think it was in 2000 something, I made a visit there to create a context but they have shifted there the focus and all the good parts have been lost so that, they have shifted to the graphic design. But in that sense that wasn't good.

C: But bookbinding or the leather art?

L: Bookbinding was good, but they have cut that part, so that they didn't see the perspective in a bookbinding... but it's kinda the ideology

question, so that they have closed many bookbinding department in Germany because they didn't look perspective as a field. So, now, it has been... I know that in many countries they are reconsidering to open them again. To make them in a different level but there is again the problem that there are no people who can deal with it. So that... they were very good in the binding wise. The people from the west German came to study there in that time. Well, anyhow, that was it. And... and, and, I don't know. What else to tell?

C: And, how did you become the head of department?

L: As I worked as... or I was a fine artist, I did also some interior or exhibition designs and simultaneously I worked to some projects to an Estonian institute and some bigger exhibitions designs that I did. And I'm still working with them sometimes, not so much time to do it but I really like to plan exhibitions and sets up and that part. I think it has some connections with the books in that sense you look them in 3D and how you feel in that environment and the book is actually the background for a text and graphic design. So the same situation is in a exhibition. So, you can exhibit very good things in bad ways and vice-versa, and the same is in the book. If the book construction doesn't work well, so the inside or the aim of why is printed can get lost because is a really bad... kind of.. structure!

C: It is like if the design is really bad, the information gets lost.

L: You can get a perfect graphic design inside, but if the bookbinding is poor, it loses so much and vice-versa. The same is actually in an exhibition, the set up, you can make things to look better or worse through the background that you create. Well, then... I continued to work in the department as a technician all that time. And then, in one point, I applied for associate professorship, and so I worked one period as a docent or as an associate professor. Then, when I felt that I had been in a school too long time and I looked around I should do something else. So, they asked me to fill the position of dean of the faculty of design. So, when I fought 'what the hell', I was about to leave school and then I fought what the hell, I'll try that. And that was serious. And so I worked five years as a dean of the faculty of design. And then, I had a choice what I would do, so I was out of the department, kinda, although the department was in my faculty, here. And then, I had a problem with me to apply back to dean position or to step back a little bit and apply for head of department. And for my, as I saw it the department image and the ideology, deep down, it wasn't so popular, it wasn't so enough updated and so I thought I should come in the department and make the changes here. And so I applied here and I won the elections and now I'm de second term, I'm now in my seventh

year as head of department.

C: And did it work the innovation, or...?

L: Yes. I think we have made a tremendous leap. At first, we shifted from the applied art, which is very nice, was... And I think it wasn't bad at all but it was total up to date. I mean, for me, at the moment, I think that all one material based applied arts are kinda strategies or applied art kinda directions, so that they belong to history. So, I think... we must more think problem based and not material based, it doesn't mean that we don't want material and doesn't mean that we shouldn't work with leather and keep traditions. We should keep traditions but in order to be able to keep traditions, we have to deal with the future. Kind of. That was my main aim. Before me, the accessory design art department was kind of an... uncomfortable obligation. What I did was I took the curricular amount and I slipped it in two proportional half's. So, one half is accessory design and the other half deals with traditional leather work and bookbinding. And then, this design field and the general studies... And I think this had made an extremely good push for the department because... we have been, we are now much much more popular, we don't have problems with people who want to come and study. We made very much changes on the program, when I was dean I actually organized our MA program for the whole faculty. And also the structure of the BA's studies, I made it much more product based and already then I saw that we should do and give much more responsibility for students themselves so that, they can speak with more confidence about their curricula and what they are studying. So, in the beginning, there are these things which are necessary, what should everybody have but professional wise I think everybody will know already in some point what they want to deal with. So, to raise the motivation, to participate in the programs, they have to have a choice. So it is idiotic to force someone to study something that it is in the program but it's no interest there, so it should be interest based, so they can decide what they find useful in the future. So, it means everybody can study by the program, if you don't have your own idea what it should be or if you come to study with a certain aim, we can really work like that. So, in our department I really don't mind if somebody book as much is in the curricula and can replace it with projects from the fashion, from the product, from the textile, and vice-versa.

C: But they have to learn anyway, or not?

L: They have to collect their credit points. Now, how do you collect your credit points? It is also up to the students.

C: So they can choose if they want to do bookbinding or not...

L: Yes, generally yes. And, I don't see problem here because the main debate in the department was that 'ow, maybe bookbinding will lose its importance and nobody will not want to do it but will force to do that' but it is not the case. So, I understand that it would be rather tough to just to learn bookbinding and live from it afterwards. It is practically impossible. To make a craft bookbinder and live it from it nowadays. But, if we give opportunity to deal with material, much more students coming from the different departments, for example, exchange students, they are especially interested in bookbinding and about the artist's books and they can collaborate with the graphic designers, with the graphic people, from the fine art. It can be whatever subject they... The book is still much more... how I explain it? The interest is still there and I can't demand that the person from the gymnasium thinks that well, or that enough students or people from there, will think that they will be a bookbinder in the future. I know that this context is kinda stupid to expect but if they are already here, they have been already a year in graphic design. Some of these students practically live, not live, they do a lot of their things in our bookbinding department. They're coming and learning and they come in... and I think that is a really wise moment, so that you create really very different people with a very different skills we can cooperate in the future. So, that is important. So, not that we produce the same kind of competences with our people. You have to find what it is your thing and we can really work with it. If people go do something in some other departments they often come back and say they 'Well, I still want to do other book project' with us. We don't lose them, in that sense. So, it really works. And I think that this last summer camp workshop shows very well the set up or how we set our aims or how we run our curricular. This is the right way to do because... as I got feedback from them, this is one of the things they are interested of us, we are somewhere around the corner in Europe. We are not somewhere in the center or... I mean, where we are, I mean, geographical located, it affects as well what we can do.

C: Then, I want to know more about the education program of bookbinding or leather art. And you were talking about that, more or less. Maybe, you can tell me at least when bookbinding appeared...

L: Now, we.. as our curricula is, we were in a order to do a... how I would say. It was a couple of years ago when the minister of education said we should reduce curriculas. Well, so we started to work with a... how we could do it. And as much we have turned much more to design... so, what I plan to do was, or what we were supposed to

or planned to was to merge with textile design department with the product design department. Maybe, it looks weird from outside but it's in on hand it is ideology based, it comes down to people from other departments because some other department they still want to be much more an applied art or art orientated. But if I think on the students, so that how they can survive later better, so I think the design direction was a right choice...

So, we started to develop the program, together with textile and product design... That we did, our curricula's weren't merged but although we still have three different curricula's, we still work in many many points as a one, we have a common subject with them, already from beginning. So that how to set up design tasks and how to resolve design problems, and so all that we keep into our students as well.

Well.... About the bookbinding, they start from the first semester, they have early book structures, so the basic construction and what comes then. And, also leather decoration techniques, and they get also some mock-up principles and composition tasks and all that. In the second semester, they do... it's all about the cased bound book, so they start with decoration materials, papers, so that the half leather binding, and there will be a full leather binding, with design on the cover. On the third semester, they have a first project where they do a book for a.... (we are interrupted by a Lennart's colleague) ... Oh, where was I. Ok, they have the ask... let's put like this: for first year students are doing all the projects are aimed to learn techniques and to do stuff for themselves, in the next year, they start to do to somebody else, and for third year, they start to solve general design problems. So, that, usually, when they started, they're coming and I want to do it for my, they can't think further or out from themselves. So, from the second year, they should already think or to make... so, they do a book for some restaurant companies, a guest book or somebody who order, so they have considered the environment, something like that. And then, we have this corporation project, on the second year, second semester, where they do a kinda artist books in the corporations, we have a common task with the graphic and the graphic design departments. So, they learn also the illustration principles, and layout principles and that but they don't become illustrators or graphic designers, but in order them to find later common language, if they need... to be able to understand that.

C: It's like in design, we learn a lot of stuff and the main reason is to have a notion about stuff, not really to be an expert on everything.

L: Exactly. But they do practically on that, they have to do it once in order to understand what's going on. And on the third year, we have

one more complicated and unique book design project, where they take a look on historical binding methods and get inspiration from that. Now we see how we will run the third year, if we still do the corporation with the industry or probably I will shift it to the MA study. It seems rather difficult. But, on the third year, I try to as much projects to make in cooperation with some entrepreneur. So that, to make as well understand how the work is done in the real life and if I have more opportunity to combine with it, I will do more. So, it is real tasks instead of solving imaginary problems. So, I don't know if I answered your...

C: What's the... I don't know if you answered this or not, I don't think not. What's the basic or main notions about bookbinding that students should learn or... but maybe, they can learn what they want, so maybe it is different from each other.

L: I think they should learn that everything is possible. And I think they... what I'm trying to do, it used to be, so far, that the study was build up in this old traditional way of learning that monkey see, monkey do. So that, it have been done like that and you should do like this. It is more important to understand how it feels, how it functions, what is the aim you do, and how you could use all different technologies and material in order to express your idea, out of the object. Generally, the same is in every design field but if we need to reduce it to the book, there are a lot of technical problems will appear. So, in combination with this... nowadays, you can use whatever for that, we have a lot of new techniques, new materials, glues, laser cuts, molding, all that. So that we don't have to be stuck in this one leather embossing, so otherwise... it is very nice, but it stays in that case, it stays in the craft leather, just. It doesn't mean I under value craft, I think that craft is one of the most important part in design training. So, and I really think that a good craftsman is quite much much better than a shitty artist but in order to be a good designer or a good artist you have to at least to have knowledge what is good craft in order of application or... then, you can have. If you order from somebody, some detail or part of this work, you know that one thing is possible and if the technician says it is not possible, you show it is possible. I don't know if it is a good answer.

C: Yes, it is. It reminds me of my graphic design's course. Hum, and we talked about this but I have the question 'do you think there are a lot of students interested in binding?'

L: The answer was yes! But they come to bookbinding in another way, not like it used to be. They don't come directly to that. The interest in bookbinding comes later, not in a order, yes, I will now... It is very



seldom, when it happens like that. It works like this, well, I'm a graphic artist and I'm interested of artist book or I like that form for expression my work. And now, they come to bookbinding and they discovered that is a new world which they can add to their profession. So, and... so many people coming to bookbinding from the different field, at least, at the moment it's the situation.

C: And do you think that this knowledge can help these students in their professional path?

L: As I've said, also these students have these little studios, and so it is very often 'oh, you deal with the leather and I need a new cover' and so, if somebody orders from you a new cover, it may seem like nothing but to develop a new design which is intriguing and really good you can really use the bookbinding knowledge in this kind of things. We have a lot of it around where the bookbinding technology can be really useful for developing new things. If you know the structures, how the stuff works, how the materials behave. How to do. There is not so much the order about 'I have this kind of binding, please do it'. I have this time to time, if I should live from it, it would be rather tough.

C: But do you know if the students in the leather art department, doesn't have to be bookbinding, just... if they have success on their professions, if they found jobs really fast and all?

L: It is very often or the most students, they either create jobs for themselves, now I have seen, this new program that we do, it really supports it and gives them also this tools that what one can start they own small business. Of course, they can never be... yes, they can, they still reach as well... they are not very successful, but i know that a lot of them can live from it, they live from it. And, this is a combination, so they can choose from this accessory part what they do and this book thing supports as well, and a lot of students are working for libraries, they are working for bookbinderies as well, as a conservator, for example. So that, now everybody can feel what kind of.... I think the wider is the field, the easier will be later to find a job or to.... Yeah, to find a job. Or to go... The one big difference as well, that it is, in this studies now and before is that the ideology before was... maybe decades like 20 years ago... the aim was to make, the school trains and when you finish you're already an artist, so that, everything what you studied, you have to study until so you know it until the end. Now, the more we do in a study, so that we just figuratively saying, we just give the students some keys, we show there is the doors now and it is up to you what door you will enter. So, now you have a key to go in that direction or another direction, so when you come you have a bunch of keys with you, so it is up to you, if you train yourself further, one or

another field or area. Just because we can't produce ready specialist, it is impossible, and especially because the work changes so rapidly all the time, so we can't be ahead. We have to think what happens in five years, what will happen in 10 years. In a way, it is an impossible task what we have in our hands.

C: But there are a lot of bookbinderies here in Estonia?

L: Not private ones. They usually all are...

C: Conservation?

L: Conservation, we have, some firms, we do it conservation. But binderies are usually nearby some library.

C: So they work for the library...

L: They work for the library mainly. So, that was, as I spoke before, when I thought I would live school, I thought to start with a bindery. Because I see that it could be easy to do it wise, it could be enough work even in a small country as Estonia, at least for one bindery which could offer, there are lot of things which could be offered. I don't know, some... design studios and things that can be developed and done.

C: Yeah, I'm thinking like that to do.

L: So, I was ready to do that, but then the life turns and I had to solve bigger problems.

C: I think it is going to happen more or less the same to me but... hum... I really want to know where do you buy your supplies. I asked Eve a lot of times, but sometimes is a bit... I know that sometimes the supplies are old, you have it forever and you don't know...

L: You mean tools? Or you mean materials?

C: No, materials too... Leather, she told me. And I know the fabrics mainly some spares from the....

L: So, we have also this catalogues, all about the clingers. We have these suppliers who are supplying, print house with materials, so that we can buy from there or we get some left overs for school. If I should produce, it is difficult to work with leftovers, so we can buy leftovers or this rolls of clingers from print houses. Or we buy from the same suppliers the print houses buy. About the... leather, usually we buy from England, from this leather seller and these shops. Then, we used to work, we have in tradition to work with this natural looking vegetable leather, we have one factory in Estonia, and the quality is a one so, sometimes better, sometimes worse. We have some....sometimes we buy from this shoe industry, they use something but you have really

good and look to see if it is ok. There isn't such a good answer were we always buy it, but time to time, here and there, the old and big sellers they sell to us this vegetable leather with any special finish. Sometimes, we use this chrome Leather and some leathers that are meant to clothing or bag design, they can be used in binding as well. It depends very much on the leather and it depends in construction what you want to do. This is tough to answer. You go there and you can get it there.

And papers, you have de zellulose and this is the main place and it actually covers our mainly needs. We don't bother much about that, so that we have with the paper, we don't do any special orders. And the problem is that you have to buy big quantities at once, and we usually need two sheets of a color and two sheets from another color. We are not so rich so we can afford the storage of the materials, that is a problem again. But in another hand, you have to be creative with the material.

When I was still student, we didn't have colored paper, so we had to color all the papers by hand, with watercolors we had, the best paper we had was this watercolor paper. And we had to color that absolutely even or with anilines, so that with the brush. So, I don't know still have that skill, I haven't done it for a while.

C: I don't know if... they are stopping to make some papers, I don't know if it is going to have less and less of type of papers. There are still a lot of papers, I don't know. Hum, now, some hard questions. Why do you think is there more dedication in leather art and in bookbinding here in Estonia than in other countries like Portugal?

L: Haha, that's a good one. I don't know. Actually I think that this leather craft, it have developed rather a lot in USA but is a different direction and different reasons. Why it is has been.. It is more connected with this cowboy stuff, well... I don't want to comment that. (laugh) So that, sometimes if you need really good tools, it is easy to get there, because they have lot of leather craft still.

C: And they work with bookbinding too, they have courses....

L: Yeah, exactly. So, that's....

C: There in Portugal, never existed any type of education in bookbinding, there is a big difference in that...

L: Yup, I think that the thing, or let's say like that, I don't have to back off with anything my words but it is what I feel. Bookbinding itself have been extremely a conservative field and generally you learn from master to students. So that, you go to some shop, you have your master, he tells you to do it like that and now you just follow the same way and

nobody, and not so many in bookbinding has used it as a....how should put it, not developing...

C: I think I might understand,... There in Portugal, I know that when they had to do all the books by hand, there were big firms and they needed a lot of people to work there and so they picked some boys, like twelve years old boys, and they went there and they had to clean the floors first, and fold the papers, and then they could do the covers and then they could learn the tooling. It was a big process. So, it was like monkeys, like you said.

L: So, that's true. It comes from this conservative approach so that...

C: Even then, it was very conservative, the master didn't want to...

L: ... and it should be done like that and the all other ways were wrong. And when came here in the department, we still struggle with the same kind of... for me, it was still the same conception, maybe. And it actually what it did, after finishing there was really really very rarely who stayed in the field. I mean with in the binding one, deal with it further. Because you didn't see it as a creative field. So for me, binding can be a really creative thing to do. But if you have been trained that this is the right way and this is the wrong way. In the end, after three years if someone has told you like that, you don't get it creative because you it can't be done it another way. So, you have to think outside the box but... this bookbinder, they very often didn't develop like that. So, and the other thing why I have developed, why I've stayed here is that... what the department did, it wasn't so much bookbinding, the aim wasn't bookbinding, it was leather decoration. What was taught. And, the department started with this little cardboard working workshop, where they did the boxes and this different kind of other things. And this was the starting point where the department started to develop. And then in the occupation time, it was so closed, so we didn't know what happens in the world so we developed it, kinda, by itself. And it was also in the all big Soviet Union where you could study the leather craft or the leather art in a university. It all sounds so weird in English. So, we had students from the different republics as well, we had students from Lithuania, from Latvia, and students who were studying here. Who wanted to study leather came here... So that, it wasn't big as well but... all the knowledge was in this department...

C: But maybe because we had the tradition in leather art or not?

L: Now we can say is tradition, next year it will be hundred, we can call it tradition already. I mean, if I look in the history, further than that, it was done like in anywhere else. But the guy who started the department, this Eduard Taska . So, actually why he started this

studies was because he needed workers for his business. So, he started a school in order to get the workers for his business. He was a good craftsman but he was also, maybe, a even better business who knew exactly what kind of the things are modern and can be sold in Europe. He was selling in all Europe very well. He went to this Paris fares. He was maybe kind of the top maker in that time. And so, in this tradition from him continued. Ok that, he was sent to Siberia and all his family and so on. But the workshop as such has remained. And if we say this kind of soviet top guys, they like the luxury a lot! So that, it was it was the base where you could get or create more luxury. And leather is connected with luxury, so we developed from this luxury making items art. And so, that's why it has kinda preserved and developed to what we have now. So... I don't know... It's...

C: It's like... I was like lucky that there was this one guy that really wanted to develop the art and then it stayed. So... and that didn't happen in other places...

L: But now... no, you can find... you can study similar things, you have this in London College Fashion, they have this curricula, this more leather goods...

C: There in London, in England, must have a lot of stuff...

L: But there are different, it deals with the leather and accessory but they don't deal with bookbinding in this. I meant, the binding is kind of a... as I saw, ok, maybe, because is my thing, because I'm fascinated about binding and so. So, it seems to have something unique. It's rather a good thing to have. So, we can develop further, and if we need, if we really find or we can create a second coming of bookbinding and though also a connection with the industry. And as much they in the industry, the amount one or another book is printed is reducing, you can do it with in much more personalized way. You can, there are much more addition in a small amount, so that you can put much more binding design into that.

C: I think it is starting to happen a lot.

L: Ya. So, we can really put this historical knowledge into that. We don't have to develop a bicycle again. We have that knowledge, only now we have to find a way to connect this two parts. And that is what I'm trying to do, in a way. It is really tough, and to develop that is much tougher than it was for me to develop our accessory part. Because this in the accessory part, we have as well a main name is a bag design which is as well not so many schools where you just go and study bag design. There are much more schools where you can go study shoe design. And our people who are interest in that can start here to get the

basic knowledge and then they can go somewhere else, I push them to go somewhere else and to do their interest. And to combine it is nothing wrong because the first bookbinders were shoe makers.

C: Yeah, there is a really big and it's supposed to be really good industry, there in Portugal, of shoes, making shoes and even bags. But there are any courses about shoe making or bag design, nothing. I think it is from fashion design that maybe and there are a lot of craftsmen, people making shoes and there are designers. It is a bit of mystery there too.

L: There is one more thing. When we take of the book problem but about this shoe making and the leather craft, the leather accessory design, it can be done two ways. And here is again not a wrong and right way. My last seven years I showed this approach is rather right. Shoe making or bag making, or designing, it can be done by two different ideologies. Some of it runs by the fashion wise. So that, you brand a fashion item, you use like a task or a collection developing, like fashion. But in the same time, it also can be done like by product wise, or product design principles and use it for that. So, here I really try to keep it under leather, so the students can, in the end, decide what working method will suit them better: to do it product wise or fashion wise. So, when we can... now we have this small brand which was started by our students who were finished and you can really see some working by one method and others working by other principle. And both are successful.

C: And now, another question. What is your perception about the book's art in Europe? And if there is any excellent academic context?

L: My perception... that is the most complicated question for me. I think that the main problem for Europe bookbinders is that there are not serious connections between bookbinders or hand bookbinders with a... or let's say, it's again this conservative problem and the bookbinders are very often very conservative and they like to think or consider themselves like an artist and not as designers. And in the other hand, in the production book, they are a couple of intriguing persons who are trying to deal with this book form but they don't they have a background of the bookbinding or the craft of bookbinding. Now, if it could be link together better, the whole picture will be much much better. Now, as many of these bookbinders and why now they have deserted us here, and we have spoken about that and so they all very much agree or I think what could be the future of bookbinding. But it is very very seldom what that something like that happens. So, sorry. It was not very clear answer so far. Because as much it is a perception, I have it in a perception level and I can't really define the situation. And,



let's say it like that, the bookbinders mainly work for collectors. There is less and less bookbinding collectors, and so it is a sort of a time out grid are bookbinders, in this traditional sense. And the main... they don't... they just work with a... maybe... techniques or they do with the decoration but the main problem for a bookbinder is that they don't work or they don't think about the conception for bookbinding.

C: Ok, but that is like the general picture. But do you know many people that are thinking the book as art or...?

L: I think if you take whatever catalog here. Here, this is not very fresh but all that stuff that is here....

C: That is like a collection of bookbinders....

L: This is more for collectors. These are not so much for using, nobody is using them.

C: Yeah, but making books as art, it's like for a collection, it's like a piece of art, it makes sense...

L: Yeah, it makes sense in that way. But it can't stay like this. If we take this one from the year of 1995 and you take 2005, you get more or less the same picture.

C: It is all similar.

L: Yeah, you can say how well it is similar. But it is similar. It... maybe I have been too long, but I really feel most of this stuff damn boring. Probably I shouldn't say that. It isn't politically correct to say. But it is really really nothing.... something very very new comes out. This is something for... this is more like artist book. And, yes, it is fun to look but... Perhaps, I don't know. Maybe I'm too critical, probably I'm too critical.

C: No, I understand but... Those are like piece of arts, it is pretty to look but the book is the main, the book was made for a practical thing, more or less. Because the beginning it was a really special thing, making a piece of art of it makes sense. Bookbinding is dying to useful books....

L: No, no, no, no. Bookbinding is not dying out. It just has to change.

C: Yes.

L: ...the approach. That is, I'm telling you.

C: Yeah, that what I felt too, when I started this. When I decided to make this project, I had no idea how it was... and then I started the research and talking with the bookbinders and then I had some

notions. They do all the same stuff. And the students have no idea how to make it, it could be so different for them even the graphic designers students. They could have, at least, an idea what they could do with bookbinding. I think so, at least, it is my perception it is not that clear and maybe it wouldn't work at all because maybe students wouldn't pick to pursue bookbinding.

L: So, I didn't answer you correctly probably. You didn't get what you wanted.

C: Maybe you have to think about it.

L: I don't know, maybe I didn't understand the question properly.

C: We can talk about the other question, which asks you about teaching in Europe, where do you know or think they teach bookbinding and you can consider an excellent academic environment?

L: That's a complicated one, as well. Because I really don't know. I know, I have actually... which school it was... it was in France, in one school, we had in some conferences or something nearby... and... we visited one school where they had bookbinding, it appeared immediately a language barrier. And we couldn't find contact with them, no one wanted to speak another language instead of French. It was a long time ago, I can't even name the school, maybe it was in Saint Etienne. And maybe in some schools are kind of, the binding it's done but in a way... like a part of something so rather hiding part. So, I don't have a good answer there. Because I'm still looking what can be done and how it can be done. So I don't have good partners. So, when I started I looked for this school, but they had lost this part that I was interested of. It's not there anymore so...

C: I think what I was trying to ask where they still teach bookbinding and this... where they care about it?

L: We do, we do!

C: Here, I know. And I think there are some in London and Germany, maybe too. You might know, I don't know.

L: Actually I don't have a good contact in that sense. And I haven't had so far enough time to put a good effort, to create this kind of circle. So, I think it's, or I feel is one thing I still I want to do, as long I'm here. This is something, as much it's not the mainstream and we have to think at first all these students who are studying now, here! So I have to share my time differently... We have to forget what we love... I don't really have a good answer for you, sorry.

C: And the last one, which asks what is your opinion about the future

of bookbinding and even the book in general? I think you talked about it...

L: Yeah, I talked about that. Because it is all our activity is connected what is the future. Ok, well, for me all my activities are connected what is the future.

C: Because there are some designers who are trying to work the book as a digital thing and just in a digital thing, and trying to improve it, and there are some things that make sense...

L: Absolutely, I'm very happy about for example the dictionary. I know there are some people that still use it in paper and they say they find it quicker and it is much more, it is related how you're used to work. I understand them as well... but... I don't know. It is about who is working how. I still like to read on paper, if I read a book I hate an electronic one. And if you come down to human physiology, then actually the eyes are created not to take in directed light which is problem with whatever screen. It doesn't matter how good it will be, but it is still direct light.

C: But I can tell you that some teacher went to my class, we had a kind of discipline where came a lot of teachers and old students who told us about their MA thesis. And this one made a thesis about the electronic book and it could be useful and it should, they make it like without good design, just text and how it could be better. But this applied to the books or texts, articles for like medical and sports and stuff, they publish it all the time. So, making it on physic doesn't make much sense, and it is really expensive in that way, in digital is cheaper. And the doctors, they get it faster and it makes sense in that way.

L: Absolutely, I totally agree with that. There are some scientific texts and written material that can be digital but if we speak about literature or if we speak about more emotional stuff. So, I really think that printed matter will remain and you can get lost in this digital part. If you start to search and get lost. And the other thing I like about the book is..., so that you can and this is also perhaps connected with understanding, how human brains is working, if a read, it kind of, in a body memory stays where it was, to find the right place. You can create book marks in this digital texts and to make a key word and so on. But you can't use your body memory for....

C: And digital is never prettier than the manual...

L: You don't have the tactile art, you don't have the part of the warmth, the smell, you don't have the other things or helps to memorize and there are actually, they have made some experiments with children

what they read, and they actually memorize better when they do it in the book because they use the other senses and they connect the information when they read...

C: I also prefer to study on paper too, because I can make some notes, write and even draw because I have a pictorial memory.

L: Yes, so I don't think it will disappear, we can always tell... Cinema came, everybody said that Theatre would disappear and cinema is still trying to prove that. And when TV came, they said that cinema would disappear and TV is still proving that. Maybe, less people go there but it is a different emotion that you can go...

C: They go less because there is internet and you can get... But the cinema is still that experience of the big screen and... yes

L: You go and come back and you have time to think after, there is things with it, which is not exactly sitting in the cinema, it is the point, you go, people... so you get your experience.

C: It is experience, yeah, you can compare it like that. And TV doesn't give you any experience...

L: You can have, at home, a big screen as well, you can have, at home, this projector, this surrounding sound...

C: You can have this good picture any way...

L: As well, it is the activities what comes with it, so... Actually, in that context I hate this popcorn eating in the cinema, so, we didn't used to do it in my childhood.

C: Here, in Estonia?

L: Yeah, here and in all Soviet Union and maybe in some other places. It wasn't the place where you go and take some snacks with you. But I have this popcorn smell there... So, I don't know what we will be. Maybe you have some more questions.

C: No, not really.

L: Not so hopeless.

C: But do you think bookbinding is going to expand a bit, maybe this....

L: I think it will, if this new approaches can be applied more but I don't know how much more time it will take and ... maybe my problem I don't know exactly what form it will be, or it should be, or what kind of corporation it could be. In a way, I'm trying out to find out ways I don't know properly where to run, yet. I started, we started with our,

but it was just the first year with the graphic designer and graphic department. Because there are now new people in heads and they are looking for a corporation as well. And I think it is all about the corporation. And not to be afraid to share. These are the two main things, to get behind these binderies or these frames which have been set to education and to all these fields. If I look with people who are dealing with binding, here in Estonia, they haven't get so far. I can bring another example, the same book that I... it got in this 25 most beautiful, this one. So, lot of people from our, these bookbinders that we have, they weren't please with this at all. They thought it was bad paper, that, anyway. My idea with that, was to link these two things and to make it more conceptual. So I mean as this is it should have also qualities of this interior. Although it is a poetry but it is also modern poetry, it means it is a fast one. It means that... and this is a matter for distribution, so it couldn't be a hard cover, and so on. The idea is in there. Now, several where really surprised that it got mention in this and special because there only... there was only a foreign member of jewelry who mentioned that he liked that one, he had a special mention to that. And I think it is conceptionally, it is done in that way... that it fits with it what it is inside and what it is for. The idea is to that it will be taken in fairs to show or to advertise Estonian poetry so, that they have a hip in the shelf, so it is tried and takes attraction. It is easy to take with, because it is not a hardcover, you don't have to take it too seriously, but there are a designer levels in that. And there is the innovation in the back design, so that's the purpose and why you do it. And it can be hard cover and very expensive because it is meant not just for selling but also for a kind of advertising material. So,... the other bookbinders, they didn't saw that book and what is the importance but that was to link the producers, to link the editors....

C: But maybe because they always see the book that with a good binding has to be with a hard cover, and with leather, maybe, I don't know... Because almost every binding they show in those books it is like that, it is with hardcover with some drawings...

L: Yeah, maybe. But you can't do... if you do the thing for that purpose you can't do it...

C: Yeah I know. I understand what you mean, but I'm just saying that maybe they didn't like it because they are not used to it.

L: Maybe it felt too weird to bring the cover design on the end paper. That too. This was my conceptional idea, it should be here and not there, so you could really minimize the outside. And the same thing that you don't....

C: Yeah, you're doing the opposite of the normal. Normally you want to have a really....

L: Yeah, but in that case, especially in that case. I prefer to do it like that, and so that to get much more attraction to the edges and to the technologies so that it is thought through. So well, it needs to, this binding future needs to explain or maybe needs much more rounded tables to hand bookbinding, and graphic designers, and editors, and all that. It can help a lot in also to, for a book be redefined...

C: That industry don't really have a lot of rounded tables, even between editors and designers....

L: In that sense, my lecture there was about that as well. I mean I really wanted to point it, maybe it wasn't much informative like that.



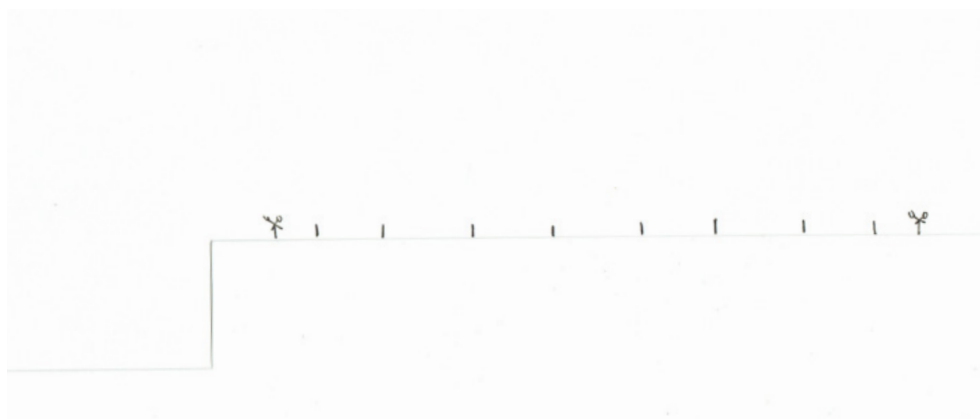
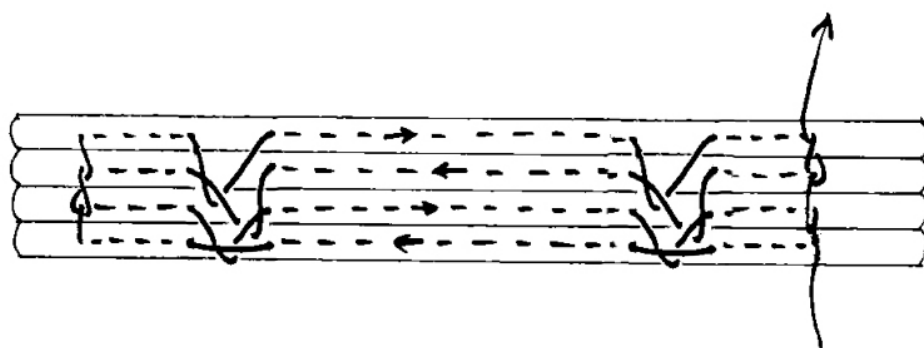


FIG. 204 Exemplo de um guia em papel que indica o local das perfurações a realizar nos cadernos para a costura.

FIG. 205 Esquema da costura simples cruzada, difere da costura simples pelo cruzamento que é executado na lombada, que é executado na passagem de cada um dos cadernos. Esquema auxiliar da oficina de encadernação do departamento *Nabakusnt* da EKA.



### 3. RELATÓRIOS DOS EXERCÍCIO DESENVOLVIDOS NA OFICINA DE ENCADERNAÇÃO E TRABALHO DO COURO NA EKA

Abordamos duas técnicas comuns: a inteira e a meia-encadernação. Para a encadernação inteira fizemos com folhas em branco e para a meia-encadernação, com lombada em pele, o miolo tratou-se da utilização de alguns exemplares do livro *Names, words, witch's symbols 4x(4+4)x4= Young Estonian Poetry*, projeto desenvolvido pela EKA.

#### 3.1. ENCADERNAÇÃO INTEIRA (EM TECIDO)

Depois de distribuídas as folhas em formato A4 por todos os alunos, foram cortadas as folhas de cor, conforme a preferência de cada um, que seriam aplicadas como guardas no livro. Além dessa folha, foi cortada uma outra com um pouco menos que metade da primeira. A folha de guarda além de ser dobrada ao meio, fora dobrada 5 milímetros no freixo. Do lado para onde o freixo não ficou virado, é colada a folha mais pequena, para reforçar a folha de guarda, no lado que irá colar à capa (FIG. 180). Foi necessário colocar a folha de guarda sob um peso para a colagem ficar uniforme durante, pelo menos, um dia. As folhas para os miolos foram divididas em secções, dobradas e colocadas, igualmente, sob pesos.

As pequenas partes dobradas dos freixos das duas folhas de guarda são encostadas ao freixo do primeiro e do último caderno e fixadas com fita-cola removível. Isto para facilitar a união, através da costura, das folhas de guarda aos os cadernos. Antes da costura, é feito um papel guia em forma de L, onde é indicada a posição de cada furo para todos os cadernos (FIG. 204). De seguida, este é colocado no meio de cada caderno e com um furador ou uma ponta seca, fazemos os furos nos sítios assinalados, repetindo isto em todos os cadernos que irão constituir o miolo.

A costura aqui aplicada foi a simples cruzada (FIG. 205), com linha de linho branco e uma agulha própria para encadernação — em que a cabeça é da mesma largura que o resto do corpo. Assim que a costura ficou finalizada (FIG. 207), é retirada a fita-cola removível e o bloco é levado a uma prensa entre dois blocos de madeira, com o lombo virado para fora. Neste é aplicada a cola PVA, ou cola branca e colado um pedaço de tecido (FIG. 208/209).

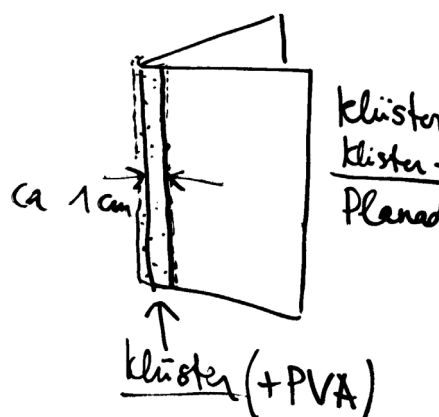


FIG. 206 Esquema produzido pela Eve para explicar os passos necessários a aplicar nas folhas de guarda. Dobrar a folha ao meio, fazer a dobragem de 5 milímetros no freixo e colar a folha mais pequena com uma distância de 1 centímetro da dobra. O tipo de cola utilizada para colar a folha à guarda foi *mixed glue* (massa de farinha de trigo e PVA – cola branca).

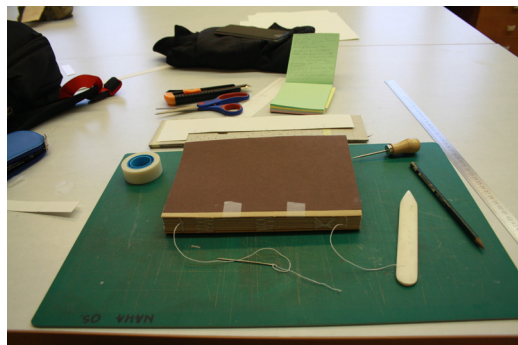


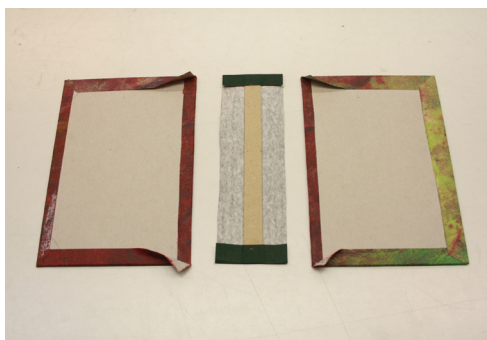
FIG. 207 A minha mesa de trabalho com o miolo para a encadernação inteira já todo costurado, ainda com a fita-cola removível a apoiar a última folha de guarda.



FIG. 208 E 209 Os miolos encontram-se na máquina de encaixe, separados entre tábuas de madeira e prensados. Aqui foi aplicada a cola PVA, ou cola branca, no lombo e depois fixado um pedaço de tecido em linho.



FIG. 210 Remontagem da capa com uma nova lombada revestida com tecido verde.



Na aula seguinte, os cartões para as capas são aparados. Para a construção da capa, foi medida a largura da lombada com a régua para averiguar qual seria a largura do lombo falso, para assim ser cortado a partir de uma cartolina.<sup>1</sup> Foi selecionado o tecido desejado que iria cobrir a capa deste livro em que neste caso optei por um pedaço de tecido pintado por mim com a técnica de *paste papers*, na oficina, esinado pela mestre Eve a todos os alunos, que descrevo mais à frente.

<sup>1</sup> O lombo falso é uma tira de cartolina, ou outro papel mais grosso, que é colada entre as duas pastas ao material da capa, onde se vai encontrar a lombada.

O tecido é cortado com uma medida um pouco maior que os cartões e o lombo falso, e virada com a frente para baixo, são colados os vários elementos. Depois, são cortados os cantos para ser possível fazer os virados, e começa-se por colar os virados superiores e os inferiores, só depois os da frente, utilizando uma dobradeira como apoio. Por fim deve ser colocada sob prensa enquanto a secagem completa.

Contudo, a colagem foi feita de forma errada, em que a distância entre o lombo falso e as pastas não ficou correcta — porque faltou o uso de umas guias com 6 milímetros, que são colocadas para obter uma distância certa. Por essa razão, foi necessário corrigir a capa, onde a opção recaiu em cortar a lombada ao meio e inserir uma nova lombada com outro tecido, neste caso verde (FIG. 210).

Depois, foi necessário forrar o interior das pastas com um papel da mesma grossura que o tecido, para nivelar a superfície do verso das capas. Isto feito, podemos decorar as capas com algum tipo de impressão com ferros de forma livre, em que escolhi aplicar um tipo com película preta.

Entretanto, os miolos foram aparados conforme o tamanho da capa e a Eve ensinou a pintar os cortes com tintas anilinas para quem desejasse fazê-lo nos cortes do seu caderno, o que fora feito nesta encadernação a toda a volta (FIG. 211). É possível consultar o processo de pintura dos cortes mais adiante. Assim que esta parte ficou completa, foram colados os pedaços de requife tanto na cabeça como no pé da lombada (FIG. 212).

Por fim, o miolo foi colado à capa com mixed glue, sempre com um papel de proteção colocado entre a folha de guarda e o resto do miolo, espalhou-se a cola por toda a folha e esta fora colocada na zona desejada do verso da capa. Esta parte é prensada durante 5 segundos para assegurar que a cole de forma uniforme. De seguida, é colocada a cola na outra guarda e a capa é dobrada e fixada nesse lado, e depois levada à prensa durante 5 segundos. Retificado que estava tudo colado corretamente, todo o livro é colocado debaixo de um peso com a lombada ligeiramente de fora.

Assim ficou completado este exercício.

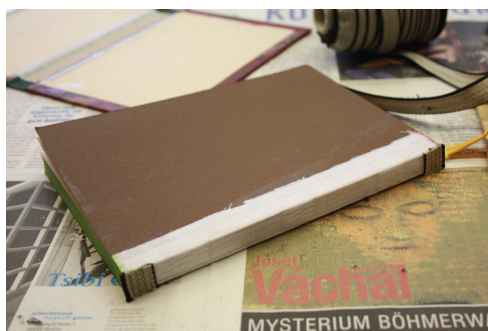


FIG. 211 Miolo numa prensa a secar a pintura verde do corte.

FIG. 212 Miolo já pronto a ser unido à capa com os dois requifes já colados ao pé e à cabeça.



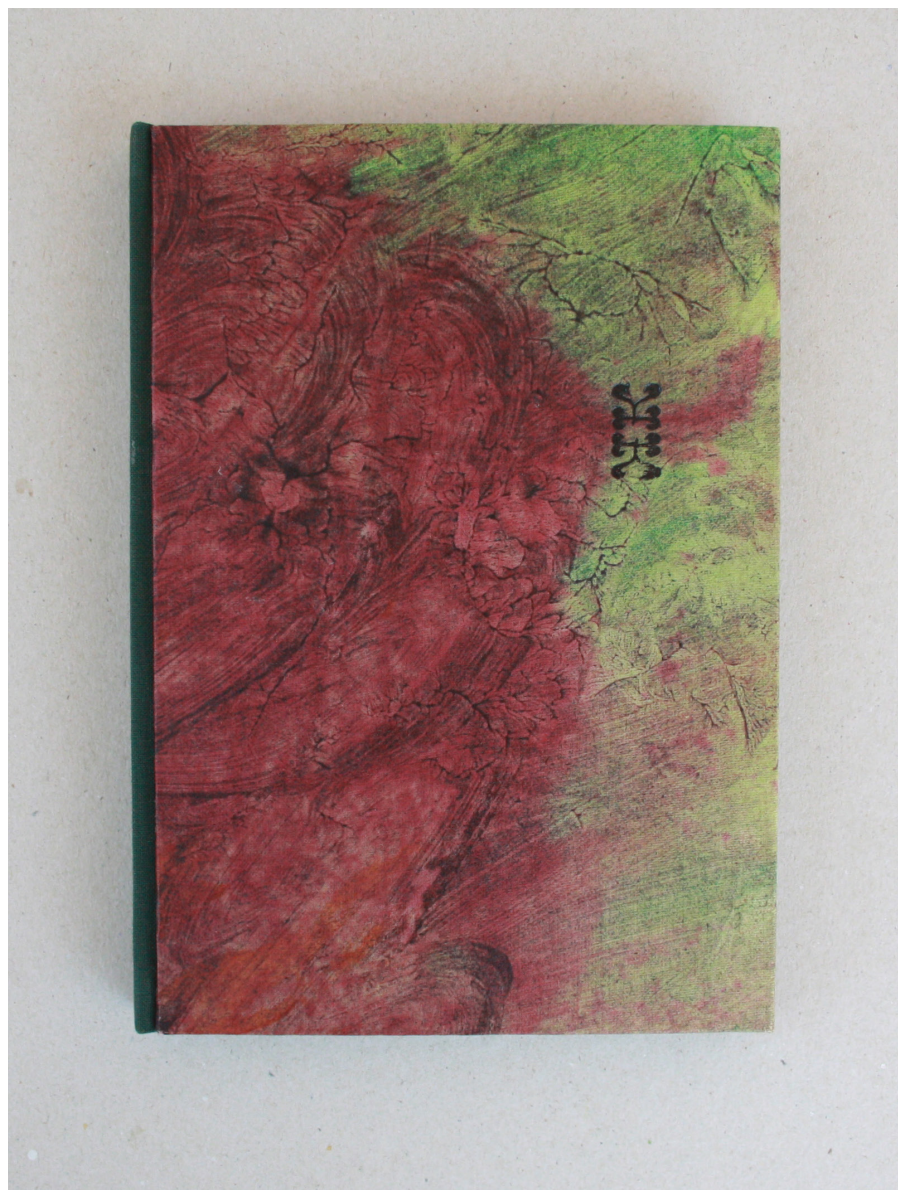
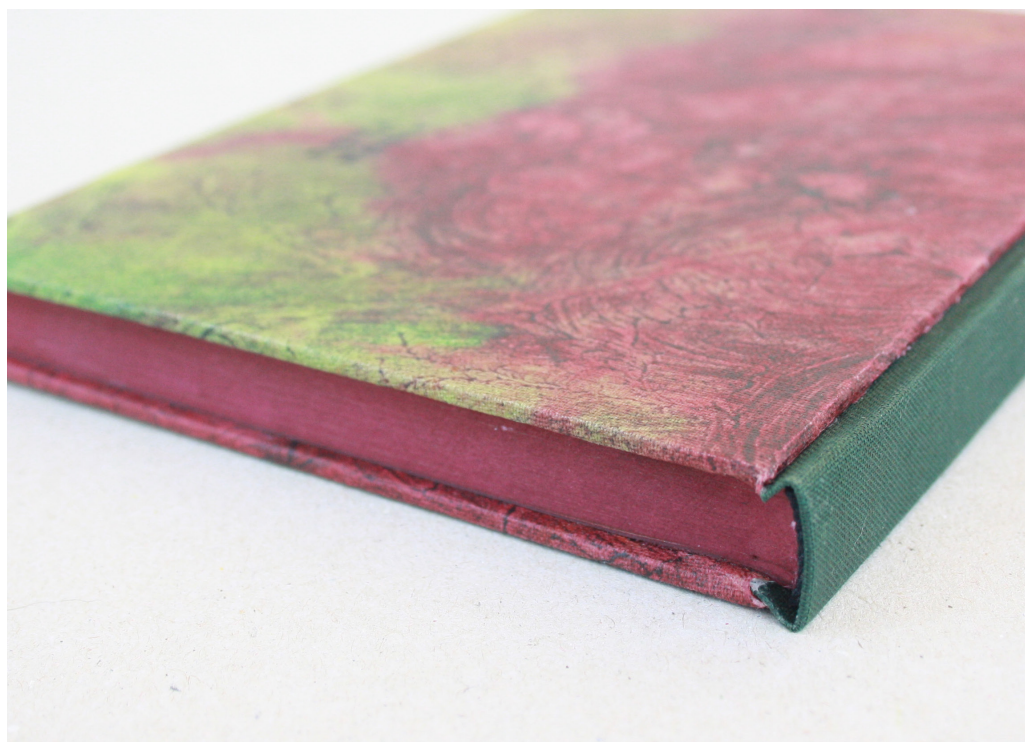


FIG. 213 Vista da capa frontal do exercício de encadernação do tipo inteira completo.

FIG. 214 Vista da  
cabeça do exercício de  
encadernação inteira  
completo.





### 3.2. MEIA-ENCADERNAÇÃO (EM PELE E PAPEL)

FIG. 215 Costura do miolo às fitas de linho.

FIG. 216 Miolo completo com as fitas coladas ao verso das folhas de guarda.

FIG. 217 Miolo colocado na prensa portátil para a execução do encaixe.

FIG. 218 Papel kraft colado após a execução do encaixe.

Em simultâneo, foram executados as várias etapas necessárias para exercer uma meia-encadernação em pele. Neste caso, utilizamos um miolo que sobrou do livro *Names, words, witch's symbols 4x(4+4) x4= Young Estonian Poetry*. Aqui, fizemos igualmente um molde para identificar a localização de cada furo necessário nos cadernos mas, foi aplicada uma costura sobre fitas (FIG. 219) do mesmo tecido de linho colado na lombada do exercício anterior. No final, foi colocada uma camada de PVA, tanto na lombada como nas fitas para serem fixadas ao verso das guardas.

Noutro dia, o miolo foi aparado e a lombada foi arredondada com recurso a um martelo e foi colocada numa prensa portátil e executado o encaixe. Depois é colada uma folha de papel *kraft* para ajudar a manter a forma e o miolo é colocado sob pesos até que seja colada a capa.

Nesta fase, o Lennart Mänd ensinou a pintar os cortes com grafite, que depois de passar a peça de agáta, torna o corte brilhante. Apliquei esta técnica neste livro, no corte superior (FIG. 221).

O primeiro passo para a construção da capa foi a seleção da cor da pele que cada um queria usar, conforme o papel escolhido e o seu desbaste com uma chifra (FIG. 197). A demonstração sobre o desbaste da pele já fora feita pelo professor Lennart Mänd e indicou que esta só seria desbastada na zona mais exterior, onde seria dobrada (FIG. 194). Cortamos também os cartões para as capas mas com mais 2 centímetros para a frente que o tamanho do miolo pois, com a pele nunca é certo o espaço que poderá ser necessário. Estas pastas foram lixadas nas três arestas exteriores de forma a criar uma rampa. Isso feito, procedeu-se à colagem do pedaço de pele às pastas.

Primeiro, é colado o lombo falso na parte central do pedaço da pele e depois, com o cuidado de usar as guias de 6 milímetros, foram coladas, sempre com cola de farinha, os cartões para as pastas (FIG. 198). Com a dobradeira, são renunciados os vincos da lombada e alisada toda a superfície. No fim, o conjunto é colocado sob pesos para colar corretamente.

Com a inserção do miolo entre as pastas, é confirmado o tamanho que os cartões terão de ter e são cortados e lixados em rampa na parte da frente tal como fora executado nas arestas superiores e inferiores. Depois, foi necessário desbastar pequenos pedaços de pele da



FIG. 219 Esquema da costura sobre fitas. Esquema auxiliar da oficina de encadernação do departamento *Nahakusnt* da EKA.

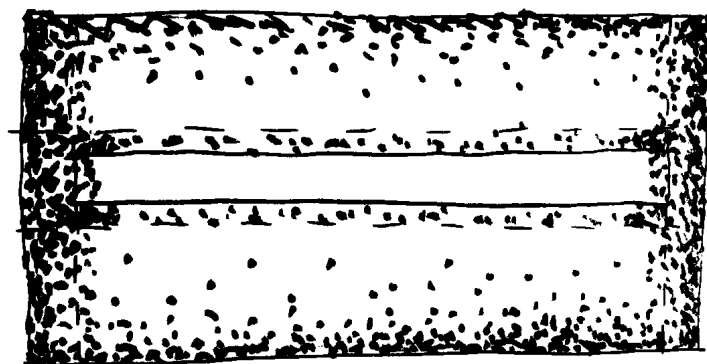
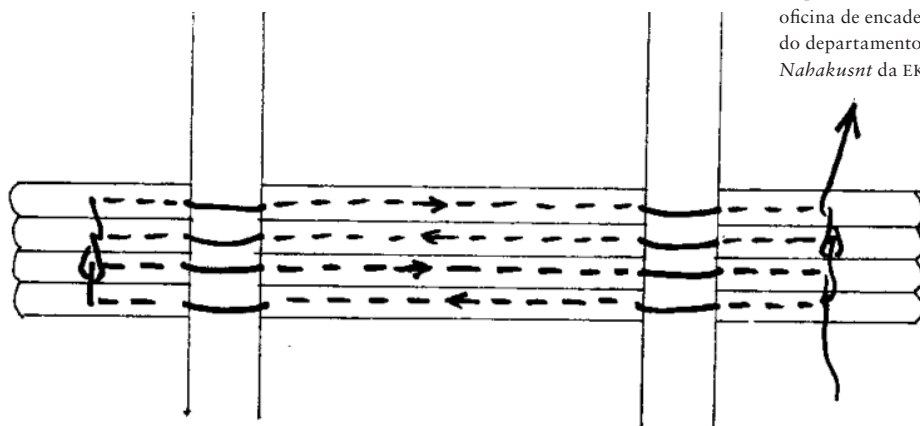


FIG. 220 Esquema desenvolvido por Lennart Mänd, onde indica o que precisa de ser desbastado, com a chifra, numa pele para a lombada, onde as pares mais escuras têm de receber o máximo desbaste possível.

FIG. 221 Corte pintado com grafite, miolo prensado numa prensa portátil.



FIG. 222 Máquina de guilhotinar.



FIG. 223 Peça de pele seleccionada junto à chifra adquirida na oficina, pronta para ser desbastada sobre uma pedra litográfica.

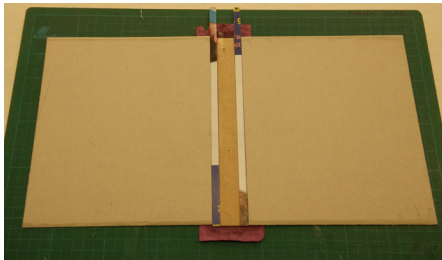
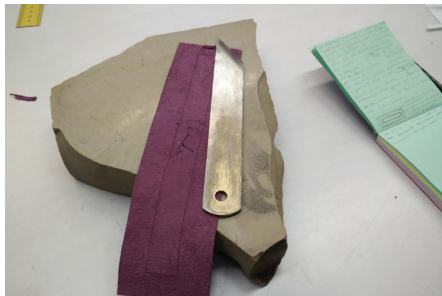


FIG. 224 Colagem dos cartões à pele da lombada.



FIG. 225 Colagem da pele preta desbastada ao fio norte, para a formação do requife em pele.

mesma cor, para serem colocados nos cantos exteriores dos cartões, por baixo do papel, de forma a reforçar essa área. Ainda, foi escolhida e desbastada uma pele para servir de requife, neste caso foi escolhida em preto. Esta é colada à volta de um fio norte e modelada com a dobradeira para se assemelhar a um requife (FIG. 199). Daqui é cortado dois pedaços com a largura da lombada e são colados na cabeça e no pé da lombada (FIG. 200).

Com um ferro próprio aquecido passa-se na pele que se encontra colada à lombada, onde irá ser feita a intersecção entre a pele e o papel, de forma a nivelar e provocar um baixo relevo na pele. Mesmo assim é colado um papel nos cartões, onde não existe pele, para criar uma superfície uniforme ao colar o papel final. Depois de colado o papel final, neste caso um papel também pintado com a técnica de *paste papers*, é necessário colar um papel grosso nos versos das pastas para igualmente nivelar a superfície interior. Desta forma, ao colar as guardas às pastas não se vê o desnível criados pelos virados.

De seguida, fizemos a impressão na lombada do livro com o título, recorrendo ao balancé e com películas de cor.

Depois de ter ficado tudo corretamente seco com o seu tempo, é colado o miolo à capa da mesma forma que o primeiro. Contudo, assim que as duas partes são coladas, é necessário modelar a pele para ficar com a forma correta e colocar um fio norte a toda volta do encaixe, para reforçar o vinco.



FIG. 226 Colagem dos pedaços de requife em pele à cabeça da lombada.

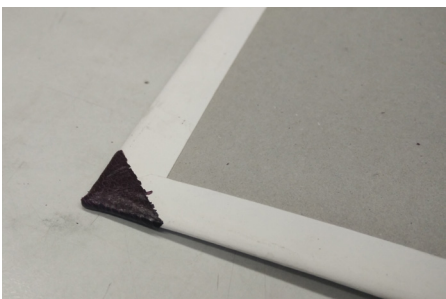


FIG. 227 Colagem dos cantos exteriores, de forma invertida, só com o intuito de reforçar.



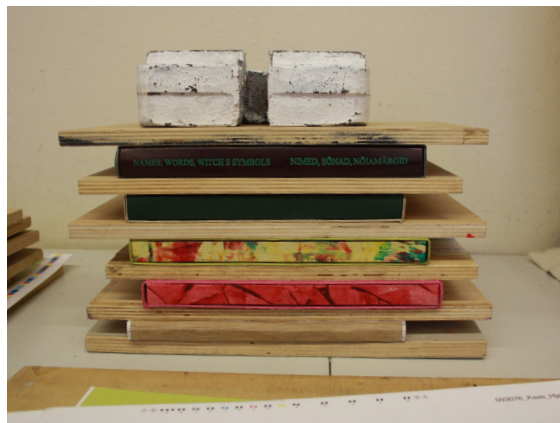
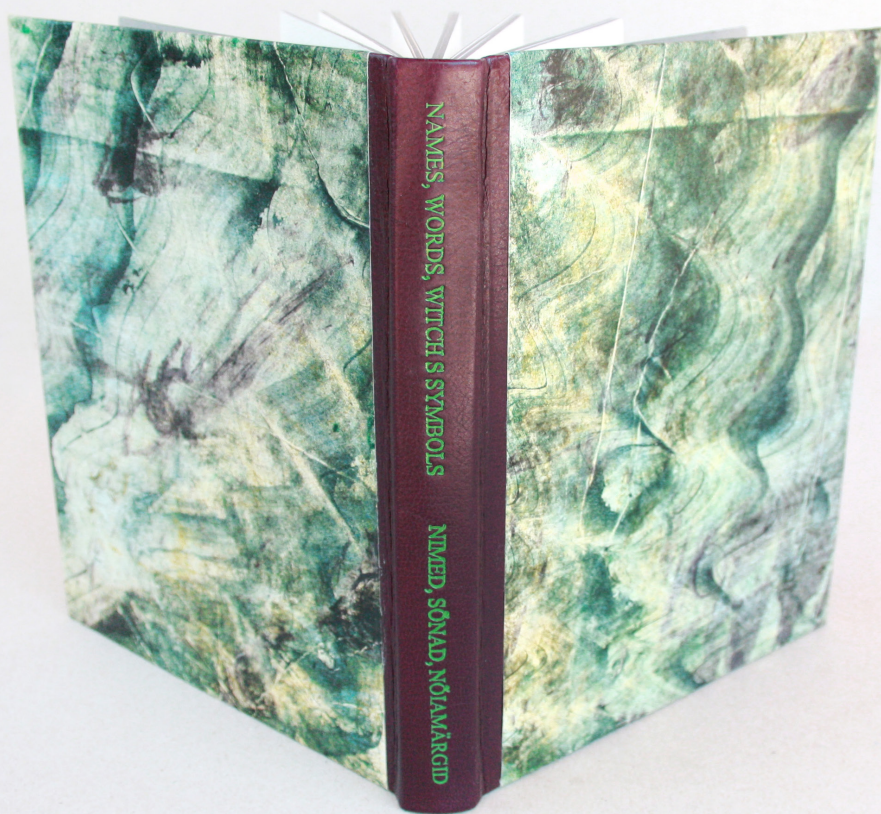


FIG. 228 Livros do segundo exercício colocados sob um peso durante, pelo menos, 24 horas.

FIG. 229 Exercício de meia-encadernação, com lombada em pele e papel pintado com a técnica de *paste papers*, completo.



### 3.3. COLA DE FARINHA

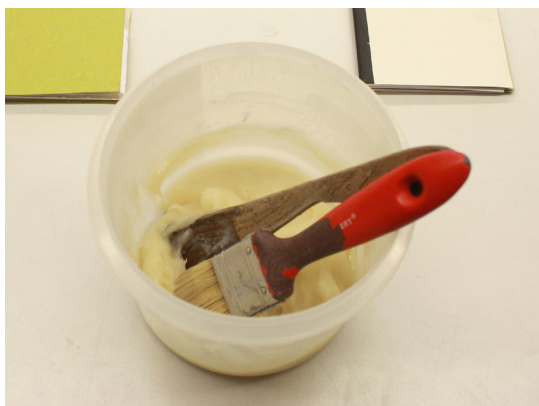
A cola de farinha, muitas vezes chamada de ‘massa’ pelos encadernadores, é mais barata com a vantagem de ser mais flexível, em que não seca de imediato, permitindo a alteração da posição de algum elemento. No trabalho com a pele, só se utiliza esta cola, na colagem de papel é utilizada a mixed glue — PVA e cola de farinha —, enquanto que o PVA só é, normalmente, utilizado na lombada para fixar os cadernos, por ser mais forte.

Para produzir a cola de farinha é necessário farinha branca fina sem fermento e água quente. Pode ser feita num tacho no fogão ou numa caixa levada ao microondas. De 200 milímetros de água são colocadas duas colheres de farinha e misturadas com um batedor de arame. Leva-se ao lume até a mistura ficar dura ou coloca-se no microondas durante 2 minutos a 650W, mexer e voltar a colocar durante outros 2 minutos. E, assim, temos cola de farinha.

FIG. 230 Preparação da cola de farinha.



FIG. 231 Cola de farinha pronta a ser usada.



### 3.4. PASTE PAPERS

Esta técnica é simples de reproduzir, sendo muitas vezes ensinada a crianças num contexto escolar. Os materiais necessários são tintas anilinas, de tingir algodão, diluídas e cola de farinha também um pouco mais mole (acrescenta-se mais  $\frac{1}{4}$  de água à mistura descrita anteriormente). Pode ser aplicada a papel e a tela de encadernação que não seja revestida com papel (FIG. 206).

Num recipiente, coloca-se a quantidade de cola de farinha que se deseja e acrescenta-se um pouco da anilina diluída na cor desejada (FIG. 207). Sobre o papel ou a tela, espalha-se a pasta e depois com diferentes ferramentas, desde pentes a pedaços de cartão, raspa-se na massa de forma a criar riscos ou formas. Pode ser aplicada as tintas diretamente para produzir outros efeitos. Pode se deixar secar uma primeira camada e depois colocar outras formas com outra tonalidade por cima.

Nas próximas páginas, demonstro dois exemplos de papéis pintados com esta técnica na oficina.



FIG. 232 Tela/tecido de encadernação sem papel no verso.



FIG. 233 Mistura da cola de farinha com tinta anilina vermelha.

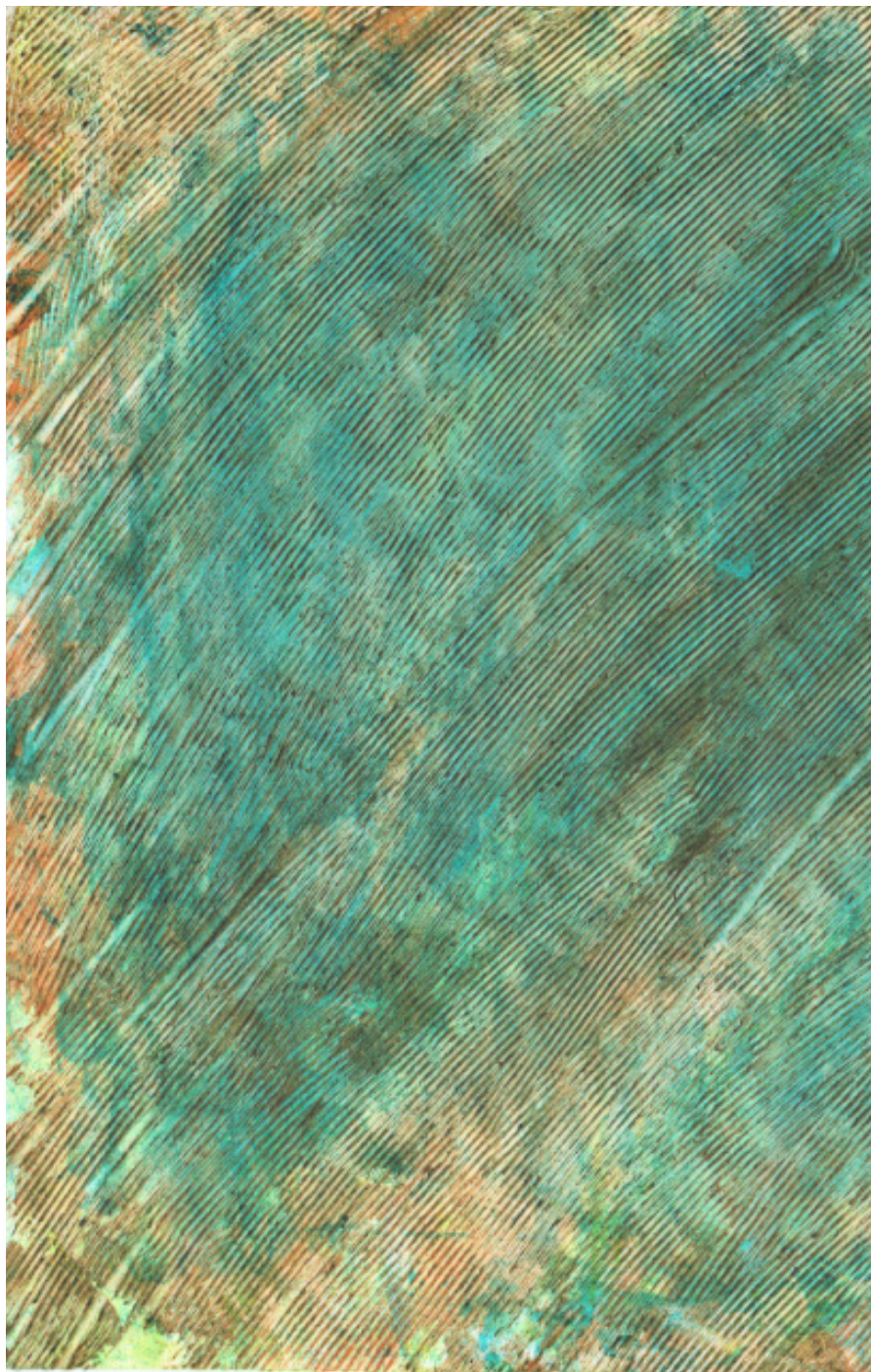








FIG. 234 E 235 Papéis pintados com a técnica de *paste papers*.







### 3.5. PINTURA DOS CORTES

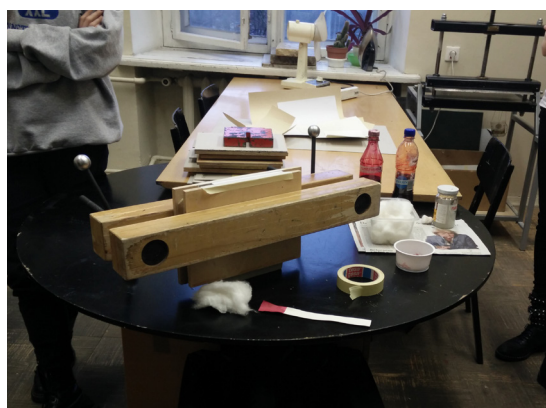
A mais simples forma de decorar e proteger os cortes é a pintura em uma ou várias cores. Esta técnica pode ser executada com diferentes tipos de tinta, desde que tenha uma secagem relativamente rápida. Na oficina de encadernação da EKA, Eve Kaaret fez uma demonstração de como aplicar esta técnica com os materiais disponíveis no espaço. Este processo acontece antes de o miolo ser colado à capa.

Coloca-se o miolo, já costurado, colado e aparado, numa prensa entre dois pedaços de cartão ou de madeira rentes às arestas do bloco mas mais salientes que as arestas da prensa. Com uma lixa de madeira, passar no corte até que este se apresente uniforme. Limpar o corte dos restos de papel e cartão com um pedaço de algodão e, de seguida, colocar dois pedaços de fita-cola de papel, para proteger a prensa da tinta.

Também um um pedaço de algodão, passar uma camada de alúmen, anteriormente diluído em água quente, no corte lixado. Assim que esta camada se encontra seca, escolhe-se a cor pretendida de uma tinta anilina preparada e com um algodão aplica-se de uma vez, desde uma ponta à outra do corte em uma ou duas camadas. Deixar secar e depois passar uma outra camada de tinta.

FIG. 236 Elementos montados para a demonstração de como pintar os cortes do livro.

FIG. 237 Corte da demonstração pintado de vermelho.





### 3.6. PINTURA COM GRAFITE

Além da pintura ou de douragem dos cortes, é possível dar um tom metalizado ao corte com grafite em pó. A demonstração desta técnica foi feita pelo professor Lennart. O corte deve ser lixado com muito rigor. Para certificar que este está uniforme, depois de se lixar o corte vigorosamente, passa-se uma camada leve de uma tinta clara, como por exemplo amarelo. Depois, lixa-se o corte até que a cor desapareça, assim existe a certeza se este está uniforme.

Limpa-se o corte dos restos de papel ou cartão e, com um algodão, é aplicada uma camada de mordente, neste caso foi aplicado um mordente de dourar pré-preparado da empresa alemã *Schmet*, do Lennart. Depois, sobre um pedaço de papel, misturar um pouco de mordente com a grafite em pó com um pincél (FIG. 211) e aplicar no corte, de uma ponta à outra até este se encontrar todo coberto. Deixar secar durante uns minutos e com um pedaço de algodão, esfregar no corte com força, de um lado para o outro para ajudar a secar e a retirar os excessos de grafite. Parar quando um novo pedaço de algodão não apresentar qualquer sujidade após ser esfregado no corte (FIG. 212).

Por fim, com um brunidor de ágata reto, pressionar várias vezes de uma ponta à outra do corte até este se encontrar uniforme e brilhante (FIG. 213).

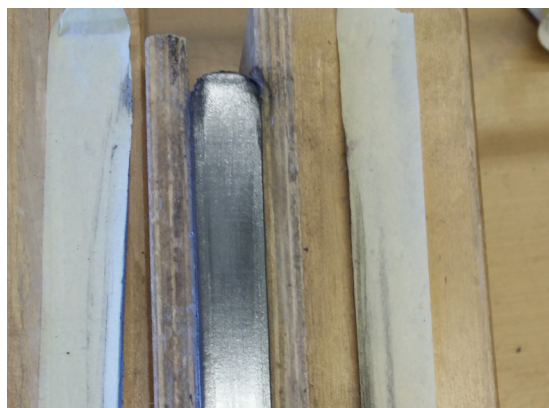


FIG. 238, 239 E 240  
Vários passos  
necessários para a  
pintura com grafite no  
corte do miolo.



### 3.7. TINGIMENTO DA PELE



FIG. 241 Pele natural tingida com uma camada de amarelo.



FIG. 242 Cera em cristais em banho maria.

FIG. 243 Utilização do utensílio *tjanting*, enchido com cera derretida.

FIG. 244 Traços de cera produzidos com o *tjanting* sobre o pedaço de pele.

FIG. 245 Tinta anilina verde preparada.

FIG. 246 Pele com uma máscara em LAC, tingida com tinta preta.

FIG. 247 Pele que levou a máscara em cera já tingida com várias tonalidade de tinta.

FIG. 248 Passagem do ferro de engomar quente sobre a pele para retirar a máscara de cera.

Para dar uma outra cor à superfície de uma pele virgem, só precisamos de ter as soluções de tintas anilinas para lã preparadas (FIG. 218), as destinadas para tingir algodão não são suficientes. Pode se diluir um pouco mais as tintas, pode se acrescentar um pouco mais de água e assim, fazer sobreposições de cor como é feito na técnica de aguarela. Tal como esta, é possível criar máscaras mas com cera, neste caso, foram utilizados cristais de cera que são diluídos em banho maria (FIG. 215). Depois com uma ferramenta dominada de *tjanting*, enchemos de cera líquida que depois sairá pelo orifício que permitirá preencher as áreas que desejamos. (FIG. 216 E 217).

Outro tipo de máscara é o LAC, que se trata de um líquido branco e colocamos numa zona onde não queremos que a tinta tinja, permanecendo com um aspeto brilhante e saliente (FIG. 219). A tinta pode ser aplicada com pedaços de algodão, cotonetes, escovas ou qualquer outro utensílio. Vão se passando camadas, entre elas deve se esperar que haja tempo de secagem para não se misturarem entre elas. Durante o tingimento da pele, esta pode ser dobrada e amarrotada e pintada nas zonas visíveis para criar áreas uniformes de coloração.

No caso da máscara em cera, quando o tingimento se encontra finalizado e seco (FIG. 220), coloca-se o pedaço de pele sobre papéis de jornal e com papel absorvente por cima e é passado o ferro por cima, para derreter e retirar a cera (FIG. 221). No caso da LAC, esta não é removida.



### 3.8. MOSAICO EMBUTIDO OU *INLAY*

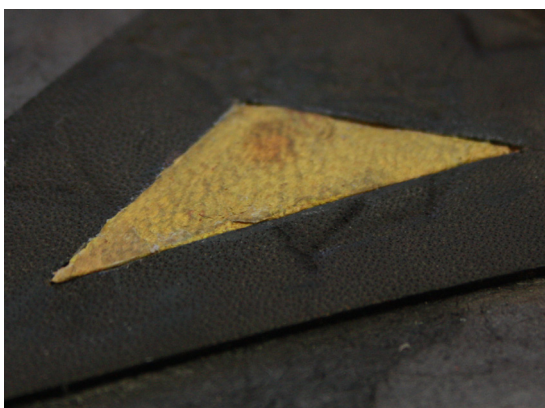
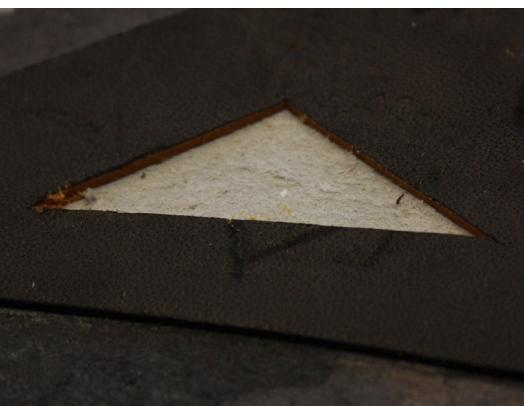
FIG. 249 Recorte na pele onde vai ser inserido o embutido.

FIG. 250 Peça recortada de outra pele que será embutida.

FIG. 251 Peça de pele embutida no orifício criado na pele colada ao cartão.

Este processo é normalmente aplicado após a montagem da capa com o revestimento em pele pois, só é possível com esta já colada aos cartões finais. As formas pretendidas tem de ser planeadas com antecedência num papel transparente. Depois, é necessário recortar a pele com a forma que queremos embutir (FIG. 222) e pintar as bordas interiores com a cor em que se encontra a pele para não se notar a transição com a pele embutida.

Devemos escolher a pele que queremos embutir e recorta-la com a mesma forma que fora recortada anteriormente (FIG. 223). Se esta pele for mais baixa que a pele utilizada como base, é necessário recortar um pedaço de papel que compense a diferença e colá-lo no orifício criado. De seguida, é necessário dar uma passagem de cola de farinha na parte da trás da pele a embutir e deixar secar. Depois é que se cola esse pedaço no orifício, tendo o cuidado de ficar tudo uniforme, modelando a pele com a dobradeira (FIG. 224).





### 3.8. ALTO-RELEVO COM CARTÃO/ENGRAVING

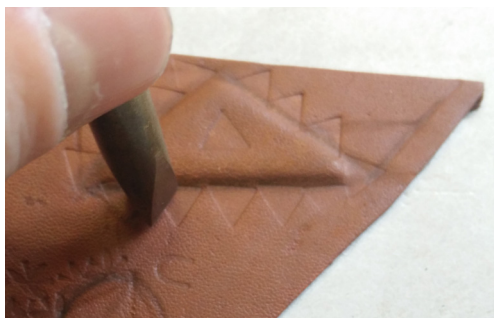
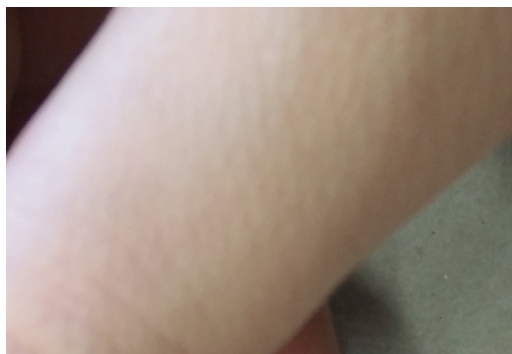
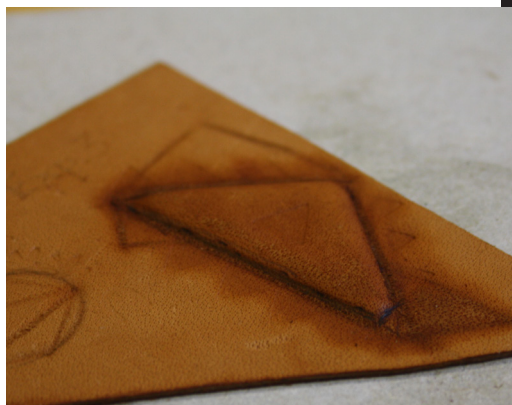
Segundo a mestre Eve, esta técnica é das mais tradicionais na Estónia. Aqui também só é possível tendo uma base em cartão, em que se possa recortar. Por isso, esta é logo aplicada diretamente às pastas que irão constituir a capa do livro. Ao cartão base, são coladas as formas pretendidas com pedaços de cartão, de papel ou pasta de papel. Neste exemplo, usamos um pedaço de cartão em forma de triângulo e colamos ao cartão de suporte.

Escolhida a pele, é lhe dada uma camada de cola de farinha da parte de trás e depois de esta estar seca, é colada ao cartão sobre o triângulo. Depois, humedece-se a pele e com ferramentas próprias para a manipulação da pele, molda-se a pele à forma de cartão, para a salientar mais (FIG. 225 E 226). Com estas mesmas ferramentas, é possível criar desenhos em baixo relevo na pele.

Depois da criação da forma, é possível aplicar outras técnicas de decoração sobre e à volta desta, como a impressão de formas com ferros soltos<sup>2</sup> (FIG. 227) ou pintar a pele (FIG. 228).

2 A técnica que aqui me refiro, não se trata da impressão a quente, mas sim a utilização de ferros soltos que permitem o bater do martelo sobre eles e a força exercida pelo bater sobre a pele, a forma fica impressa.

FIG. 252, 253, 254, E 255 Os vários passos descritos no texto sobre a técnica de *engraving*.



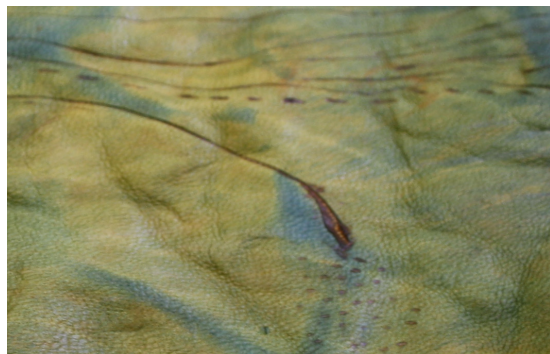


FIG. 256 Testes de impressão com a técnica de *burning*, sobre um pedaço de pele.

FIG. 257 Pormenor de pele tingida e com impressão feita com a técnica de *burning*. Ver peça completa na FIG. 238.

FIG. 258 Máquina de arame aquecido, utilizada para fazer os efeitos decorativos desta técnica.

### 3.9. BURNING

Com uma máquina de arame que aquece, encosta-se a ponta de arame na pele e são desenhadas as formas desejadas. Pode ser feita mais ou menos pressão conforme o que se pretende. É uma técnica simples, muito usada para definir as formas feitas com relevo ou embutidos.

### 3.10. OUTRAS TÉCNICAS DE IMPRESSÃO

Os ferros aquecidos é das ferramentas mais clássicas na decoração dos livros, existindo imensa variedade de motivos. O professor Lennart

mostrou-me várias técnicas de impressão que se podia utilizar com estas ferramentas. Além da impressão a seco com os ferros quentes, podemos humedecer ligeiramente a pele e fazer a impressão, provocando com que a impressão fique mais escura do que sem essa preparação (FIG. 233).

Outra opção, é passar o ferro em grafite em pó e fazer a impressão na pele, obtendo uma tonalidade cinzenta clara, e não muito uniforme. Para uma tonalidade cinzenta escura, pode-se utilizar a fumo de uma vela (FIG. 236). Ou seja, liga-se uma vela e deixa-se o ferro quente em contato direto com a chama, quando o ferro se apresentar com uma tonalidade cinzenta, faz-se a impressão.

Também é possível fazer com tinta tipográfica, colocando uma leve camada numa almofada em pele, depois fazer uma leve camada na ponta do ferro e depois fazer a impressão na superfície.

Por fim, também experimentei livremente a impressão com película de cor e com folhas de ouro. Para esta última, é necessário um mordente, neste caso foi utilizado o que o Lennart possui já pré-feito da empresa alemã *Schmet*, misturado com água numa porção igual. Com um pincél, passar uma camada do mordente na zona que se pretende dourar e deixar secar durante um minuto. Com a faca de

dourador, cortar a folha de ouro à medida necessária sobre o coxim (FIG. 235) e transportar esse pedaço, com a faca ou com um pedaço de papel, para a zona que se colocou o mordente. Não se pode ter contato direto das mãos com a folha de ouro pois esta se colaria às mãos e ficaria de imediato estragada.

Depois, com o ferro quente, pressionar sobre a folha de ouro para se fazer a impressão. Retira-se o excesso que não ficou agarrado e esfrega-se ao de leve com um pincel para tirar vestígios de ouro. Outra forma, está em encostar levemente o ferro quente ao pedaço de folha de ouro, que se irá agarrar ao metal e depois fazer a impressão no sítio pretendido.

FIG. 259 Pedaço de pele com exemplos das diferentes impressões demonstradas pelo professor Lennart.

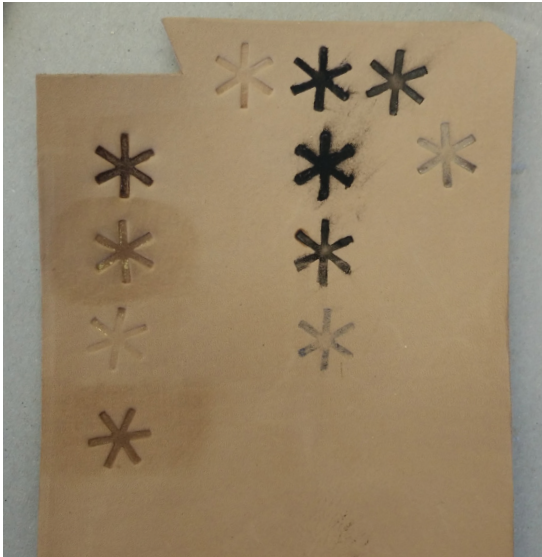
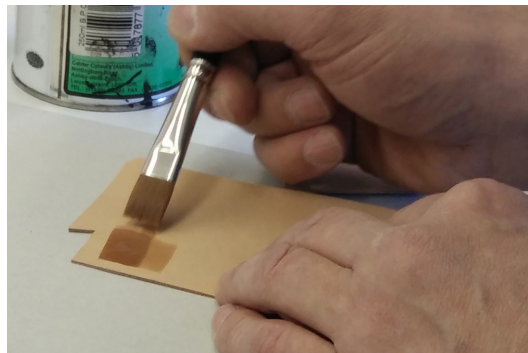


FIG. 260, 261, 262 E 263 Demonstrações. do professor Lennar Mänd, e materiais utilizados para as várias técnicas referidas no texto.





### 3.11 PEQUENOS CADERNOS EM PELE

Dois dos pequenos pedaços de pele onde apliquei diferentes técnicas de decoração da pele, transformei-os em capas de dois pequenos cadernos. Um foi tingido em tons de verde e azul, desenhado com a técnica de *burning* com arame quente (FIG. 238) e outro em em preto com uma máscara de LAC em forma de círculo (FIG. 239).

Para tal, costurei dois miolos simples com guardas a combinar com as capas. Depois, foi necessário passar duas camadas de cola de farinha no verso da pele para a endurecer. Agora com *mixed glue*, passa-se um camada numa das folhas de guarda e cola-se no sítio apropriado. De seguida, coloca-se cola na outra folha de guarda e com ajuda da dobradeira, dobra-se a capa e encosta-se à folha de guarda com cola, fazendo muita força na lombada para ter a certeza que fica bem justo.

Os dois livros são colocados sob pesos durante 24 horas e depois são os dois aparados em conjunto para ficarem com o mesmo tamanho.

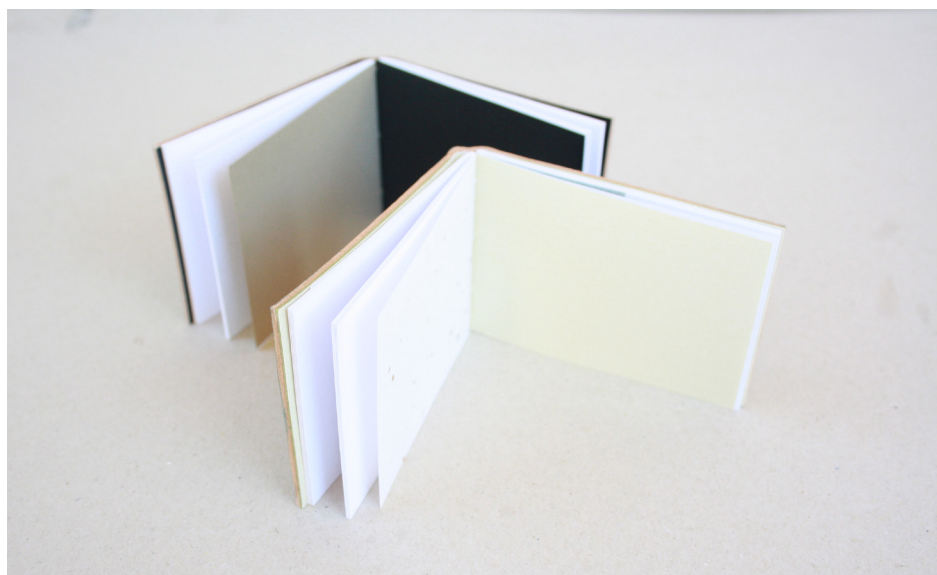
FIG. 264 As duas peles com o verso para cima, a secar da primeira camada de cola branca, com os seus respetivos miolos ao lado.



FIG. 265 Pele tingida e com impressão feita com a técnica de *burning*.



FIG. 266 Pele com uma máscara circular em LAC ao centro, tingida com tinta preta.



### 3.12 CAIXA PARA CADERNOS

O último exercício que me desafiei a fazer foi uma caixa do género da que o professor Lennart costuma apresentar quando quer demonstrar várias possibilidades de encadernações. Com o pouco tempo que tinha, não pude fazer uma de duas secções como a dele então, fiz uma pequena que desse somente para os últimos exemplares em formato pequeno que fiz.

A caixa possui duas partes; a inferior, que terá uma abertura central que facilita a retirar os cadernos; e uma superior, que cobre todas as laterais menos a do lado de dentro e irá encaixar sobre a

inferior (FIG. 240). A estrutura é constituída por cartão prensado, forrado em papel e em tela de encadernação.

Antes de começar a cortar os cartões para a estrutura da caixa, é necessário tirar todas as medidas com rigor. Em primeiro lugar, os cartões que fazem de base no interior são cortados e forrados com qualquer papel desejado (FIG. 241). Em segundo, podemos cortar todos os outros cartões que irão constituir as paredes interiores da

caixa (FIG. 242). Depois, unir, com o próprio tecido de revestimento, as várias partes que constituem as paredes, deixando um bocado de tecido para ser utilizado para colar ao cartão de baixo (FIG. 243).

Só depois de todos estes elementos se encontrarem completamente secos, sendo necessário algumas horas para tal ser possível, é que se procede à colagem das paredes às bases interiores. Para tal, é necessário usar umas torres, feitas de propósito ou algo semelhante, onde se possa apoiar os elementos durante o processo de colagem. Coloca-se o cartão do interior virado com a frente para baixo em cima da torre, e depois ajusta-se as faces das determinadas paredes à volta da torre, com a parte inferior virada para cima e cola-se, com a ajuda de uma dobradeira, os pedaços de tecido solto deixados em baixo (FIG. 243). É necessário ter a certeza que ficou tudo bem colado e justo entre si e, assim, colocar as paredes com a face de baixo, ainda dentro da torre, com um peso em cima para secarem, por completo, na posição correta (FIG. 244).

A seguir, são cortados os cartões que irão constituir a capa um pouco mais largas que o seu interior para, assim, possuir seixas, sendo necessário três partes: a capa da frente, a de baixo e a equivalente

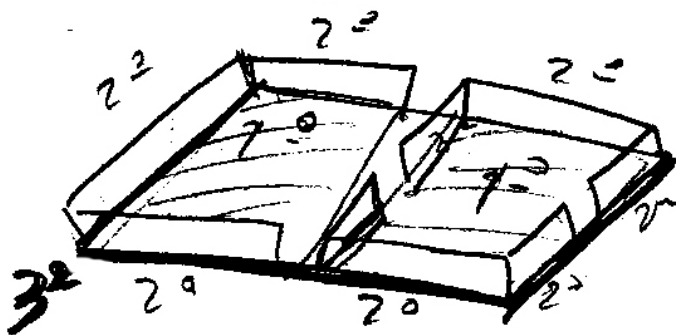
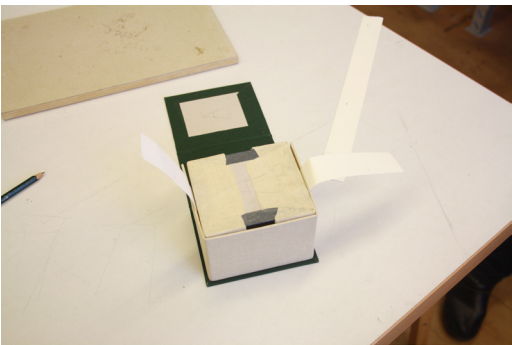
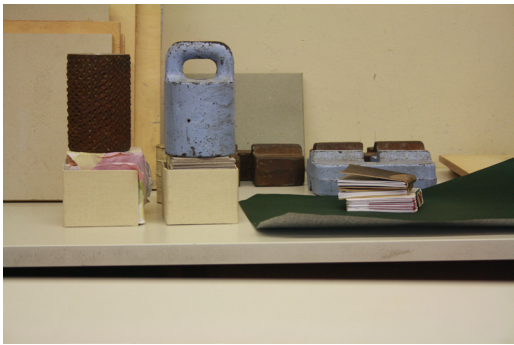
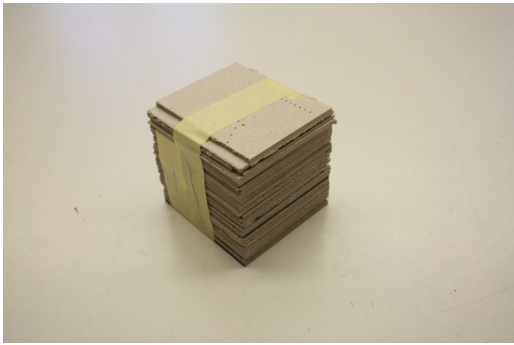
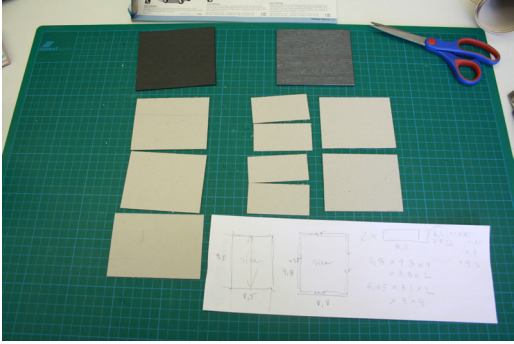
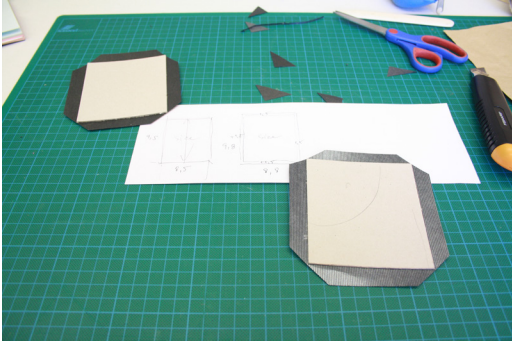


FIG. 267 Esquema com as várias partes necessárias da caixa e a ordem de construção.  
1º Cortar os cartões da base interior e forrá-los com papel decorativo;  
2º Cortar os cartões das paredes interiores, e forrá-los com tela bege.  
3º Cortar os cartões para a capa exterior e forrá-la com tela verde.

FIG. 268 A 269 Os vários passos necessários para a execução da caixa, descritos no texto.





a uma lombada. As três partes são revestidas com a mesma peça de tecido ou tela de encadernação, que nesta caixa, foi utilizada uma tela verde. Assim que os blocos com as paredes se encontram secos, estes são colados à capa, colando o verso destes à parte interior da capa (FIG. 245). Deve se colar primeiro a secção que irá servir de tampa, para depois confirmar se a parte inferior encaixa na superior. Por fim, é colada o verso da face inferior da capa ao verso do bloco onde vão ser inseridos os cadernos e deixa-se todo o bloco a secar em conjunto, sob um peso.

Quando se encontrou tudo seco, experimentar fazer impressões com películas de diferentes cor, de forma a perceber o resultado de diferentes ferros com diferentes cores. Isto porque cada película exige temperaturas diferentes e foi uma maneira de melhor perceber as necessidades desta técnica, numa forma manual.

FIG. 270 Vista de cima e da frente da caixa fechada.



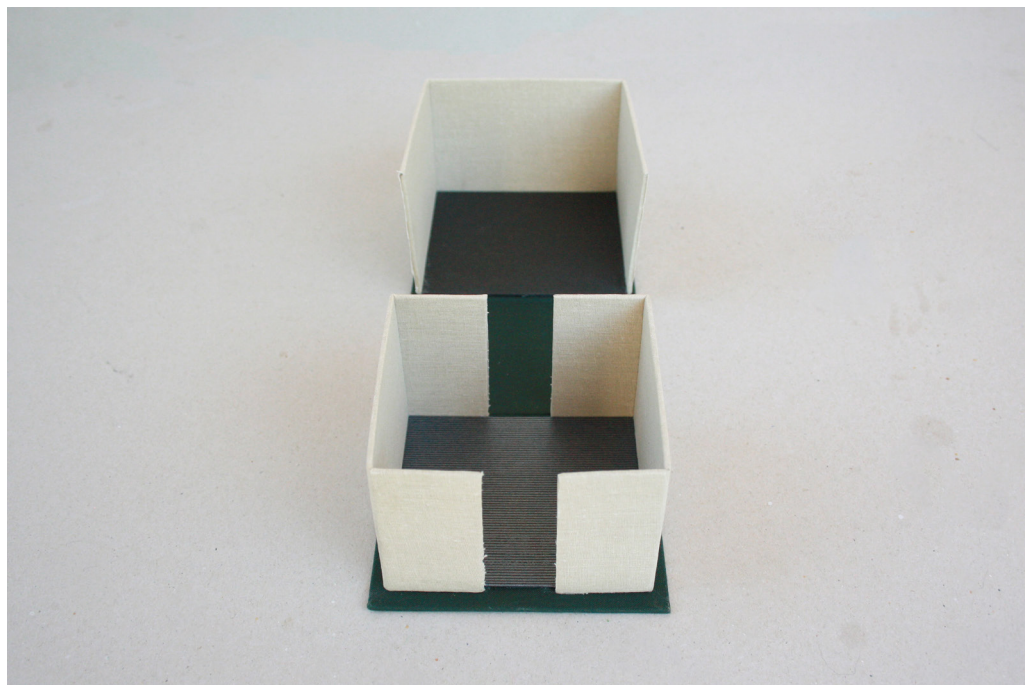


FIG. 271 Vista de cima e da frente da caixa aberta, podendo se perceber o seu interior.



#### 4.FERRAMENTAS PEDAGÓGICAS DESENVOLVIDAS NO CONTEXTO OFICINAL DA FBAUP

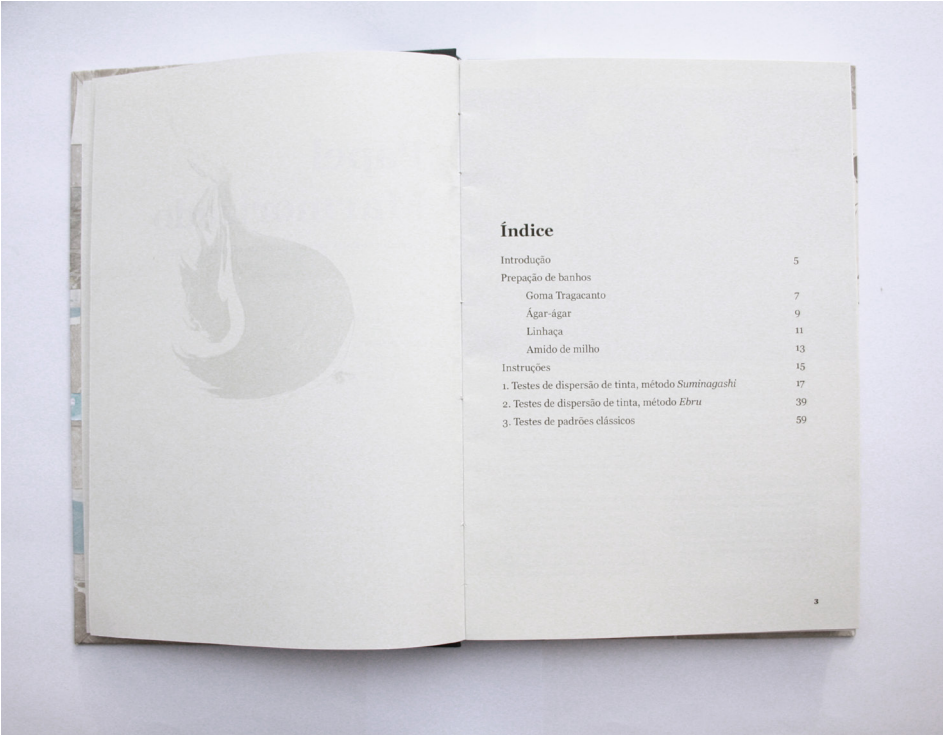
---

##### 4.1. LIVRO DAS OFICINAS: PAPEL MARMORIZADO— REPRODUÇÃO E CRIAÇÃO EM CONTEXTO OFICINAL NA FBAUP



FIG. 272 Capa do  
Livro das Oficinas:  
Papel Marmorizado  
— Reprodução e  
criação em contexto  
oficinal na FBAUP

FIGS. 273 E 274 Folha de  
rosto e índice



FIGS. 275 E 276 Página relativa à introdução e às preparações dos diferentes banhos.

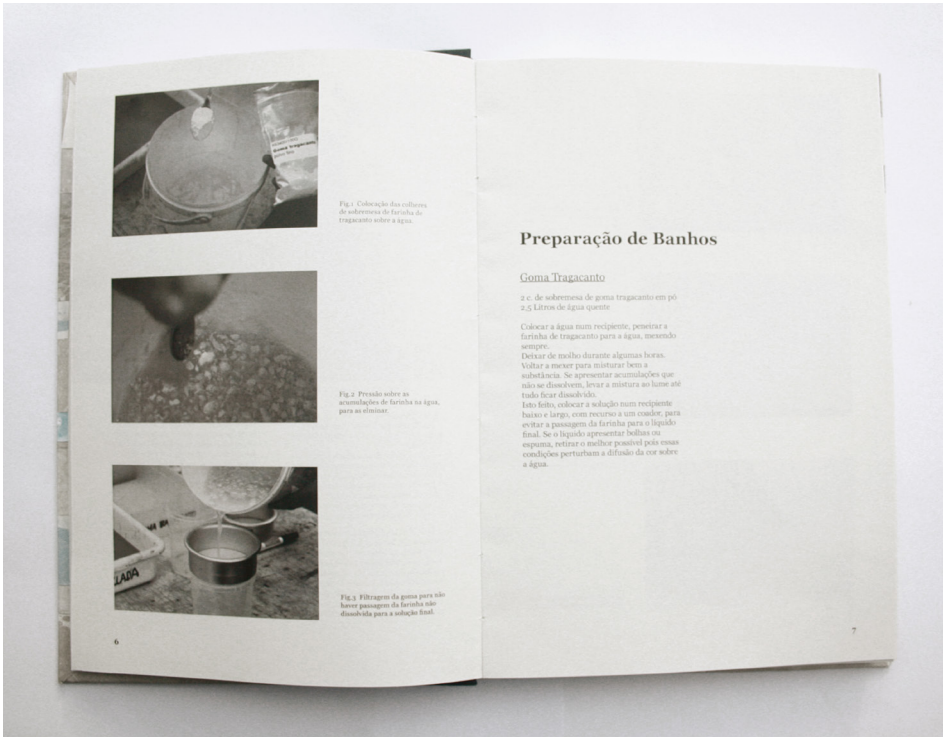




FIG. 277 Separador de capítulo e FIGS. 278 com resultados



FIG. 279 Testes de aplicação de tinta  
FIGS. 280 Separador de capitulo

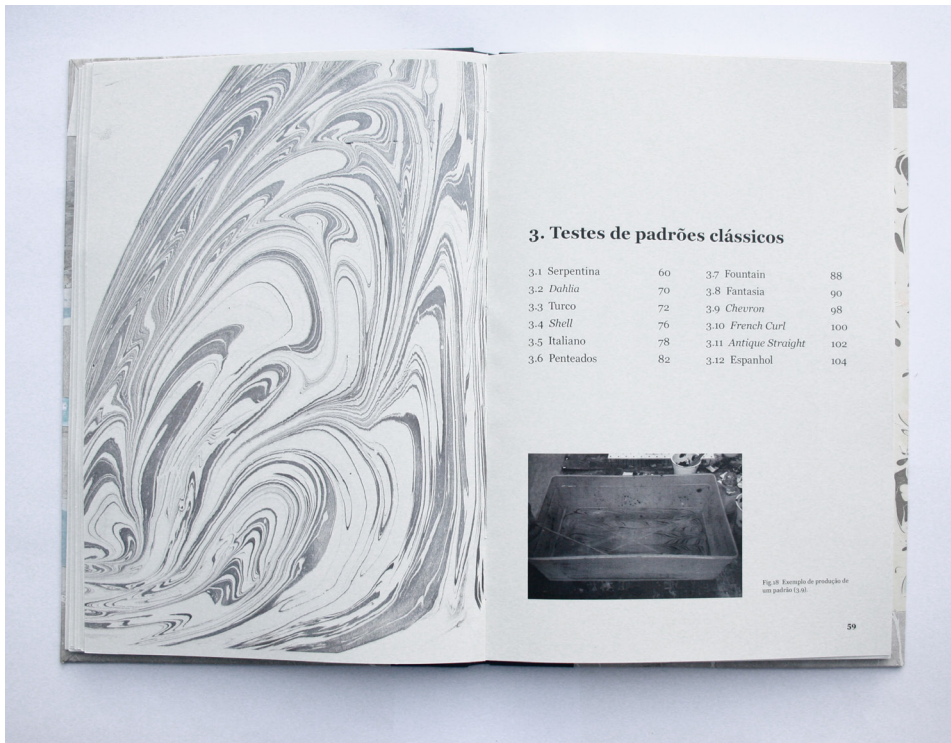
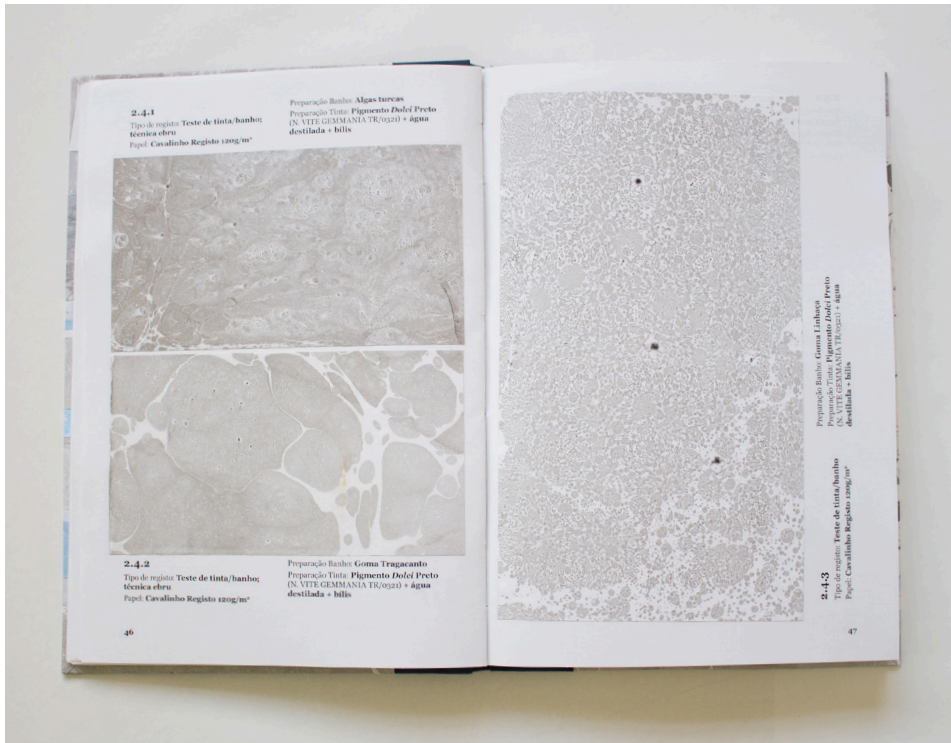




FIG. 281 E 282  
Resultados de testes de  
produção de padrões





FIG. 283 Contra-capa do  
livro das oficinas.



## **4.2. MANUAL — ENCADERNAÇÃO COM PÁGINAS SOLTAS**

## Encadernação de livro de páginas soltas

P U B E P R I N T  
 T N I R E U  
 P U R E P B I T  
 T N I R P E U  
 P U R E P R I N T  
 T N I R P E U  
 P U B E P B I T  
 T N I R P E U  
 P U R E P R I T  
 T N I R P E U

**NUMERO 13**

# Encadernação páginas soltas

## Materiais

Régua  
Dobradeira  
Faca de sapateiro  
X acto ou bisturi  
Ponta de metal cega  
Lápis  
Cola branca à base de  
disperção de PVA  
Pincel  
Algodão ou Tecido limpo  
Pele natural  
Tinta de anilina para lã  
Linha de algodão  
Aguilha



Caixa de amostras  
de vários tipos de  
encadernação  
de Lennart Mänd

A arte de encadernar livros apareceu com a necessidade de proteger e juntar as páginas escritas, para, assim, se poder unir a informação num só objeto. 'Rapidamente as pessoas perceberam que a encadernação podia ter uma função artística, para além da função protectora para que nasceu. Passou a integrar-se, e desde o início, nas correntes estéticas prevaletentes, transcrevendo para o seu meio o mesmo estilo que nós observamos na pintura, na escultura e na arquitetura.'<sup>1</sup> 'O séc. XIX e o séc. XX viram, contudo, bonitas encadernações saírem das mãos dos artistas portugueses, muitas vezes seguindo as características estilísticas das artes plásticas e dos seus movimentos, e em muitas outras recorrendo ao estilo francês que o séc. XVIII português tão bem adoptou'<sup>2</sup>. Contudo, em Portugal, esta arte manteve-se durante muito tempo 'uma arte de oficina, passada de geração em geração, sem assistir a um programa de ensino ou ver nascer uma escola que se dedicasse à arte de encadernar e dourar (...)'<sup>3</sup>.

Antes da mecanização do livro, a maioria dos profissionais portugueses desta área foram levados, ainda muito novos, para firmas dedicadas aos ofícios do livro visto que estes realmente exigiam muito trabalho e havia falta de funcionários. Os que ainda continuam a produzir livros com encadernação manual, em oficinas mais pequenas, fazem-no por gosto e ao gosto dos tempos de ouro da produção de livro, recorrendo

---

1 *História da Encadernação Ocidental*. In: *Invicta Livro: Catálogo de Realizações 1996-2004*. 2004, Porto: Invicta Livro. p.2.

2 Marques, Ana Luísa — **Estudos portugueses sobre as artes do livro**. In: *Arte teoria*. Lisboa, 2000. N°8 (2006), p. 271. ISSN 1646-396x

3 Marques, Ana Luísa — **Estudos portugueses sobre as artes do livro**. p.270



a técnicas tradicionais simplificadas de costura e cartonagem. Para estes, a capa do livro ideal será algo resistente e sobre as regras dos seus antecedentes, como, por exemplo, em pele pintada gravada com repetidos ornamentos dourados. Estes optaram por deixar de fazer encadernações vistosas, diferentes e/ou consideradas luxuosas porque 'já não há clientes para elas'. A encadernação tradicional envolve várias tarefas essenciais e que necessitam de serem realizadas com excelência, sendo necessário dominar técnicas de costura, de manuseamento e tratamento de materiais clássicos de encadernação como o couro para as coberturas ou a folha de ouro para a douração.

Todavia, existe um mundo com uma visão completamente diferente deste, que do primeiro se baseia — o da encadernação criativa. Esta não se limita a simplesmente cumprir todos os passos indispensáveis a uma encadernação clássica com materiais tradicionais, desde a costura com barbante à cobertura de pele de cabra. Confia noutros materiais e técnicas para criar ou usar sistemas de encadernação que pensam no livro como um todo. Aqui, existem ainda todas as preocupações clássicas mas, ainda procura criar um objeto completo, em que o conteúdo e o exterior se compreendem. 'A excelência na encadernação de livros vai além da experiência no ofício. É a integração da encadernação com outros elementos do livro: as páginas, o texto e/ou as imagens'<sup>1</sup>.

O resultado estético final deste tipo de encadernações é único, fruto da visão criativa dos seus autores. Ao não se encontrarem limitados aos materiais clássicos, é possível visualizar e criar produtos especiais, mais específicos para os objetivos que pretendem cumprir.

Para além dos conhecimentos de encadernação, é importante conhecer formas de aglutinação do papel, para projectos de folhas soltas que necessitam de ser compiladas num livro. Esta demonstração segue

---

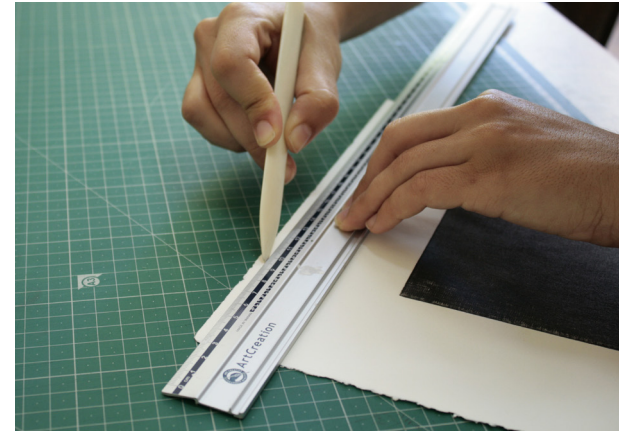
<sup>1</sup> SMITH, Keith A. — **Non-adhesive binding: Books without paste or glue**. 1996, Nova Iorque: Keith Smith BOOKS. p.9 ISBN 0-9637682-0-4

as linhas das práticas de encadernação e contrução de um livro, por Lennart Mänd<sup>2</sup>, no qual tivemos a oportunidade de ter um acompanhamento personalizado para a execução da maquete do *Livro dos Negros*.

Folha a folha, se constroi o livro, e neste, as folhas de papel e folhas de papel vegetal compõe os cadernos para encadernação. O uso de materiais naturais, o couro para a capa, a linha de algodão para encadernar, a tinta de anilina para tingimento de lã, necessitam de ser evidenciadas, pois são também, elementos fundamentais para se honrar a tradição da encadernação, valorizando um livro como objecto único. Todo o artista ou designer que trabalhe com papel e ou com o livro, deveria passar pela experiência da encadernação, e pelo exercício da construção de um livro.

---

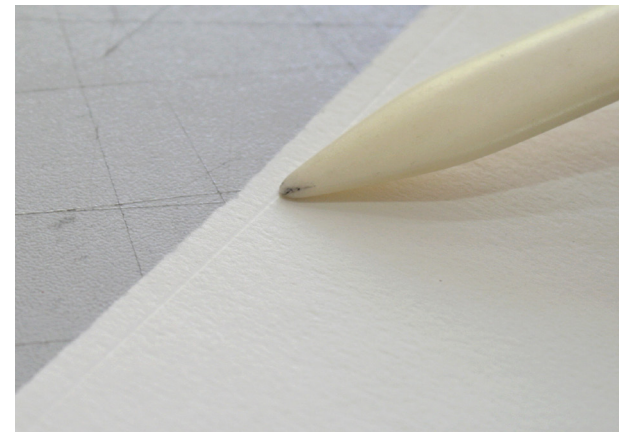
<sup>2</sup> Designer, encadernador, professor e Chefe do Departamento de Arte do Couro da Estonian Art Academy. Dedicar-se ao trabalho de investigação na construção de livros, integralmente manual, tendo como base a produção de livros a partir de métodos de encadernação tradicional, numa reinterpretação adaptada aos tempos contemporâneos. Defende a valorização do livro pela escolha e uso de materiais de qualidade exemplar. A valorização do objeto final passa por todos os campos e conta com todo o conhecimento aplicado não só na construção mas também na criação ou manipulação dos materiais, que é uma preocupação constante: de onde vem, quem e de que forma é produzido, que conhecimento e recursos implica na sua obtenção e o seu tempo de vida. Todos estes factores são extremamente definidores do valor produto final.



Unir duas folhas de papel  
para completar um spread  
ou caderno

#### Passo 1

Com a dobradeira e uma régua, marca-se uma margem de 4mm para proceder à colagem.



#### Passo 2

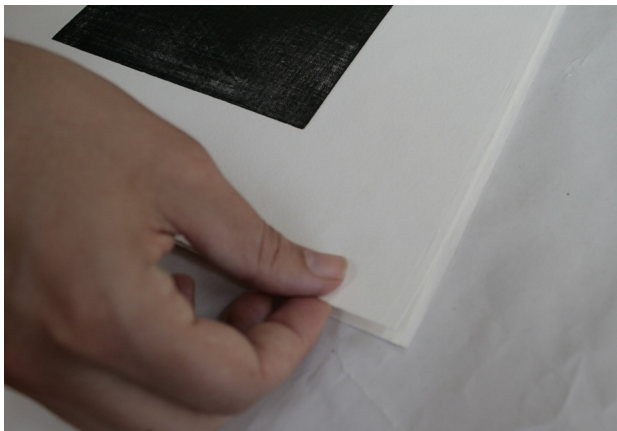
Marcam-se as duas folhas, que vão ser coladas, com a mesma medida e do mesmo lado.



#### Passo 3

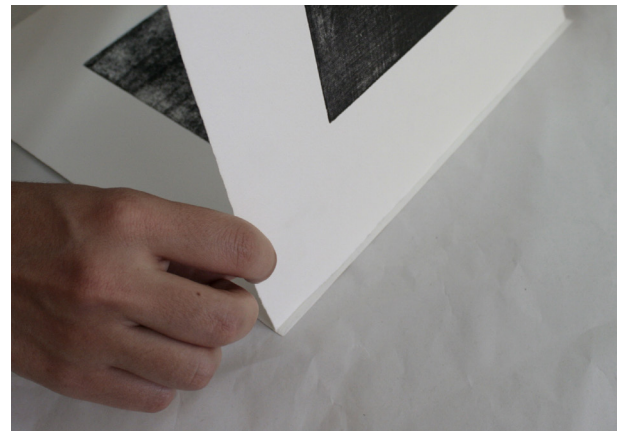
Dentro da margem definida e com a faca de sapateiro bem afiada, cria-se um desnível no papel para proceder à colagem. Este desnível ou rampa é feito de dentro para fora sendo o corte mais profundo para fora.





#### Passo 4

Colocam-se as duas folhas já desniveladas, uma sobre a outra, pela margem ficando esta visível.



#### Passo 7

Retira-se a folha ou cartolina de protecção e une-se girando a folha de cima pelo lado das margens com cola.



#### Passo 5

Coloca-se uma folha, ou cartolina, para proteger e delimitar a zona de cola, com a margem visível.



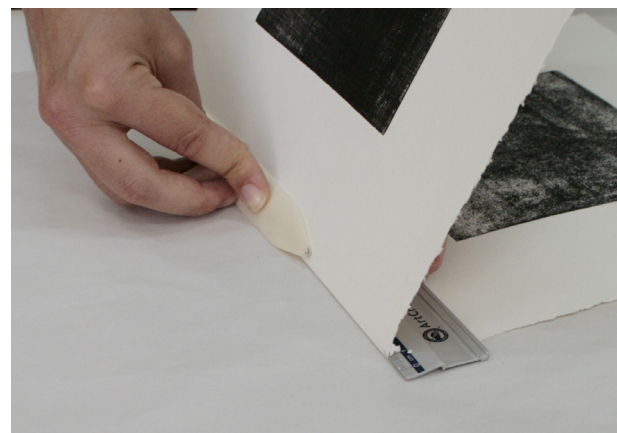
#### Passo 8

Com ajuda da dobradeira, passa-se de dentro para fora das margens com uma ligeira pressão para garantir a colagem. De seguida deixar secar na prensa.



#### Passo 6

Com o pincel aplica-se a cola do centro para as extremidades nas margens visíveis.



#### Passo 9

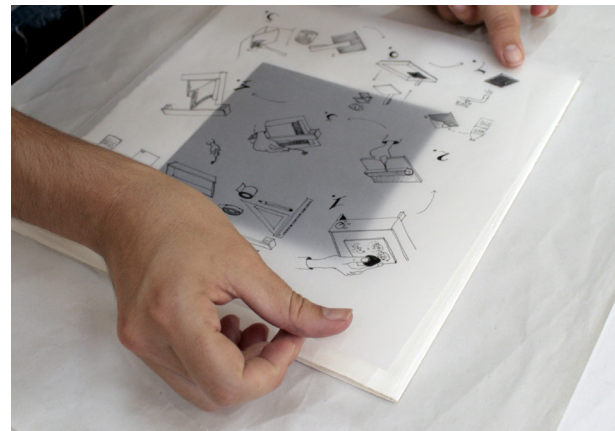
Depois de seco, com a ajuda da régua e da dobradeira, vinca-se as duas folhas já coladas.



#### Passo 10

Com ajuda da dobradeira, faz-se pressão para garantir que o vinco fica perfeito. Desta forma o *spread* passa a um caderno.

NOTA: consoante a gramagem do papel, pode-se optar por cada caderno ser composto por um ou mais *spreads* dobrados desta forma.



#### Passo 13

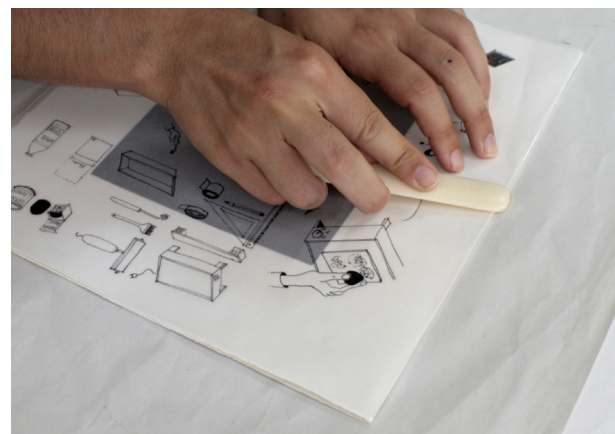
Coloca-se a folha de papel vegetal sobre a folha de papel na magem com cola.



#### Unir folhas de papel e papel vegetal

#### Passo 11

Coloca-se uma folha, ou cartolina, para proteger e delimitar a zona de cola, com a margem visível.



#### Passo 14

Com a ajuda da dobradeira, aplicar de imediato pressão sobre o papel, do centro para as extremidades.



#### Passo 12

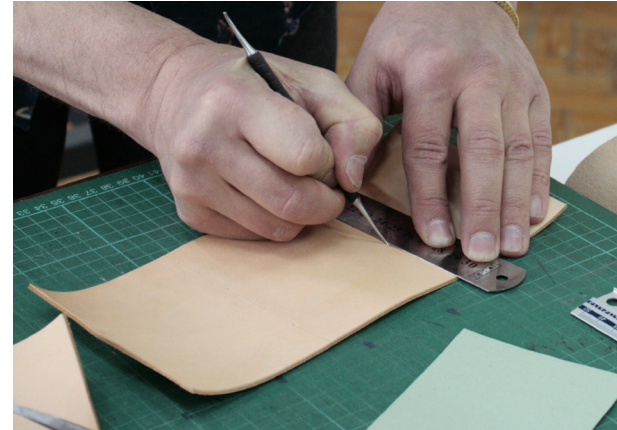
Com o pincel aplica-se a cola do centro para as extremidades nas magens visíveis.



#### Passo 15

Caso o papel vegetal fique ondulado, com a dobradeira aplicar pressão do centro para as extremidade da margem. Deixar secar na prensa vertical.

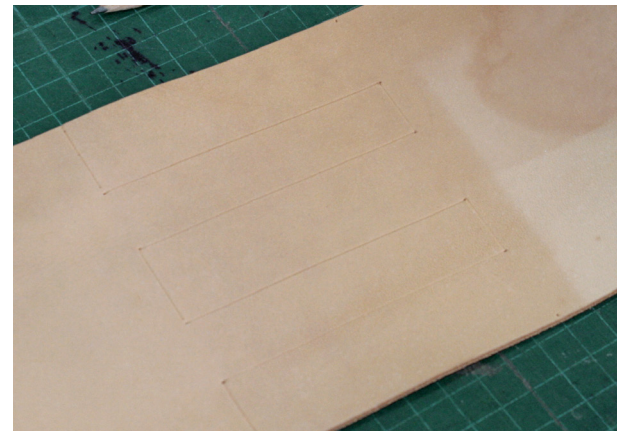




### Maquete de livro com capa em couro tingido

#### Passo 1

Com a ajuda de uma ponta cega, marca-se os pontos de interceção das linhas para o corte.



#### Passo 2

Traça-se as linhas de corte a partir do pontos.

NOTA: as tiras mais largas devem ser a da capa frontal, e as tiras mais estreitas para a capa do verso.



#### Passo 3

Com a ajuda de um bisturi bem afiado e uma régua, fazem-se os cortes no couro previamente marcados, tendo especial cuidado nos cortes a 90°.



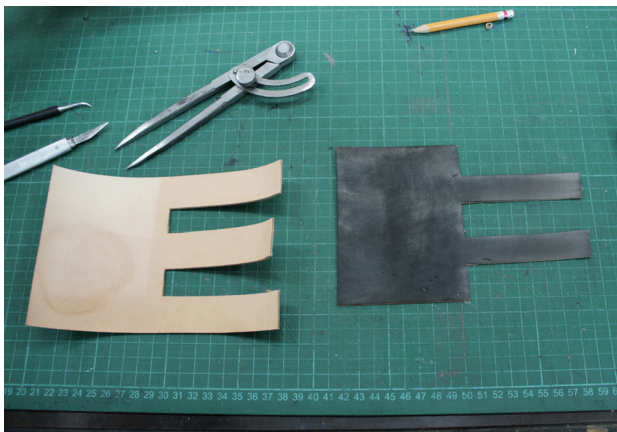
#### Passo 4

Aplicar uniformemente com um algodão a tinta anilina para lã, com movimentos no sentido horizontal e depois no sentido vertical. Deixar secar.



#### Passo 7

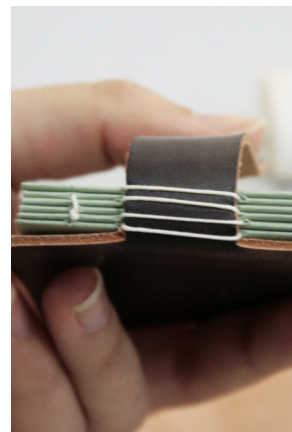
Procede-se à encadernação do último caderno do livro para o primeiro, ou seja, encaderna-se do fim para o princípio e caderno a caderno.



#### Passo 5

Aplicar várias camadas até ficar com o tingimento uniforme.

NOTA: deixar secar entre camadas.



#### Passo 8

Coloca-se a capa frontal, entrelaçada na capa do verso.



#### Passo 6

Depois de definido o tipo de papel e a quantidade de cadernos, marcam-se na lombada à medida das tiras da capa do verso, para se proceder à encadernação.



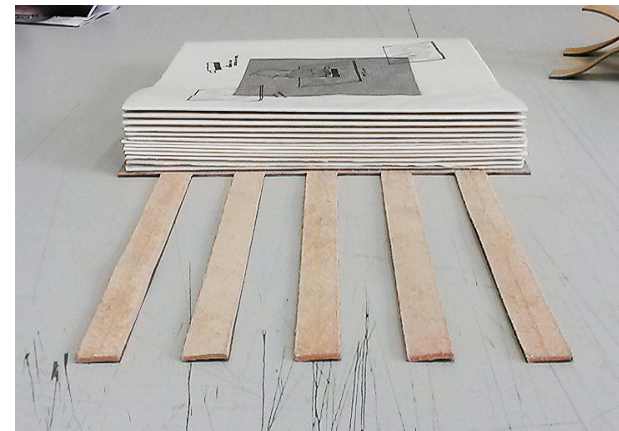


## Encadernação do Livro dos Negros

### Passo 1

Aplicar uniformemente com um algodão a tinta anilina para lã, com movimentos no sentido horizontal e depois no sentido vertical. Deixar secar. Aplicar várias camadas até ficar com o tingimento uniforme.

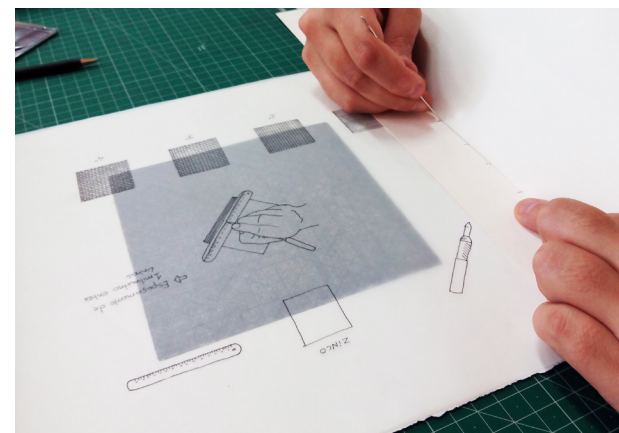
NOTA: deixar secar entre camadas.



### Passo 2

Colocação dos cadernos alinhados sobre a capa do verso, que serão cosidos às tiras do couro.

No início e no final do livro, coloca-se uma folha de papel negro que serão as folhas de guarda e, também, uma folha de papel negro a separar cada secção. As secções são três: desenho, gravura e som.



### Passo 3

No interior de cada caderno ou spread, marca-se os 12 sítios onde se vão realizar os furos para a linha passar. 10 deles têm de ser marcados no alinhamento dos vértices das tiras de couro da capa do verso. Outros 2 vão se encontrar um pouco depois das extremidades do caderno, tanto em cima como em baixo. A distância tem de ser a mesma para todos os cadernos. Depois perfurar todas as marcações.





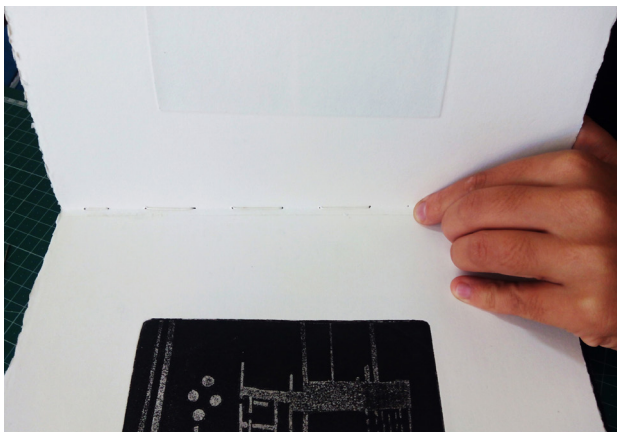
#### Passo 4

Depois de furar as folhas, procede-se à costura, utilizando agulha de gancho e fio branco resistente, como por exemplo, linha de *polyester*. Escolher o comprimento da linha conforme o número de cadernos, ou seja, tirar medida do comprimento do livro multiplicando pelo número de cadernos.



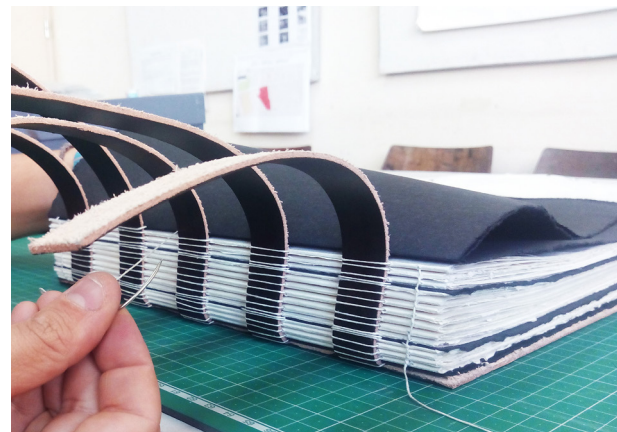
#### Passo 7

Quando chegamos ao primeiro furo do último caderno e a agulha sairá do interior para o exterior, enfia-se a agulha no primeiro furo do caderno seguinte (que será o penúltimo caderno), e repete-se o processo do caderno anterior. Quando chegarmos ao último furo do penúltimo caderno, fazer um nó sobre o primeiro nó feito no último furo do último caderno.



#### Passo 5

Como na maquete, procede-se à encadernação da última folha do livro para a primeira, ou seja, encaderna-se do fim para o princípio. Começa-se por enfiar a agulha com a linha, pelo último furo do último caderno, que se encontrará um pouco mais abaixo que a linha da última tira de couro, do exterior para o interior. Depois, a agulha sairá pelo furo a seguir, do interior para o exterior.



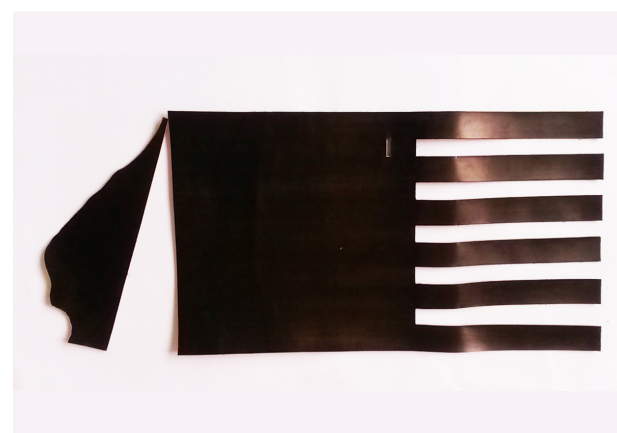
#### Passo 8

As tiras de couro do verso ficam soltas pois irão interlarar com as tiras da frente.



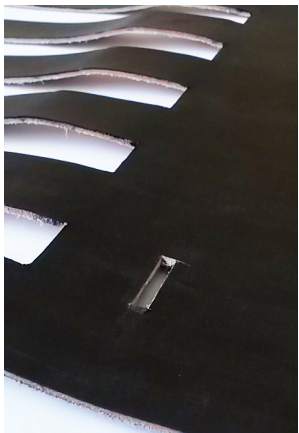
#### Passo 6

Nesta encadernação, o miolo é cosido diretamente às tiras de couro da contra-capla por isso, a linha irá passar por cima da tira correspondente, entrando mais uma vez para o interior do caderno. Ao sair para o exterior no furo seguinte, irá passar por cima da tira seguinte, mais uma vez, antes de voltar a entrar para o interior, e assim sucessivamente.



#### Passo 9

Cortar a capa da frente pintada e finalizada.



#### Passo 10

Cortar os furos na capa da frente, com o tamanho suficiente para que seja possível a inserção das tiras da cobertura do verso.



#### Passo 11

Inserir as tiras da capa do verso nos buracos feitos na capa da frente.



#### Passo 12

O Livro dos Negros finalizado.

**Edição**

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
PURE PRINT – Elements

**Título**

Manual – Encadernação de Livro de Páginas Soltas

**Aglutinação/Encadernação**

Lennart Mänd  
Lisa Penedo  
Giulia Ferrigato

**Coordenação editorial**

Graciela Machado

**Textos**

Graciela Machado  
Lisa Penedo  
Claudia Queirós  
Giulia Ferrigato

**Revisão**

Graciela Machado

**Design**

Márcia Novais / Mariana Marques  
Giulia Ferrigato  
Catarina Marques e Lisa Penedo (inserção de conteúdos)

**Fotografia**

Lisa Penedo, Catarina Marques  
Giulia Ferrigato

**ISBN**

000-000-000-000-0







#### **4.3. MANUAL — MARMORIZAÇÃO DE PAPEL**



# MANUAL

## Marmorização de papel

PROCESSOS

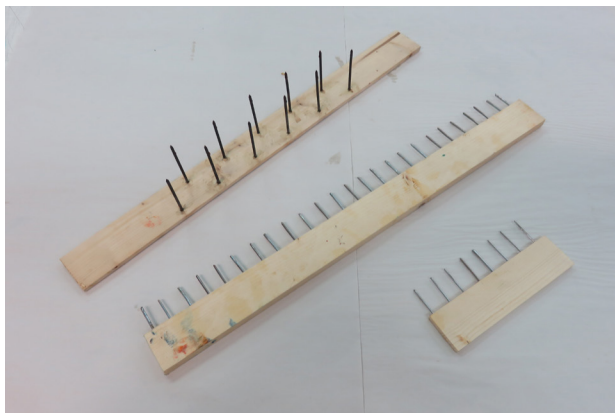
PURE PRINT  
LNIY EBUB  
PURE PRINT  
LNIY EYU  
PURE PRINT  
LNIY EYU  
PURE PRINT  
LNIY EBUB  
PURE PRINT  
LNIY EYU

NUMERO 22

# Marmorização de papel

## Materiais

Folhas de papel  
Folhas de jornal  
Coadores  
Recipiente baixo e rectangular  
Líquido para banho  
Água  
Tintas em tubo  
Recipientes para as tintas  
Frasco de fel de boi  
Pincéis  
Pipetas milimétricas  
Varas de madeira ou metal  
Pentes para marmorizados  
Local de secagem



Com o aparecimento do códex como formato de compilação de informação, rapidamente se verificou a implementação de formas de decoração sobre as superfícies de revestimento do livro. Se 'a forma mais antiga de embelezamento de encadernações evoca a arte do ourives e do joalheiro'<sup>1</sup>, outros encadernadores optavam por técnicas mais simples como a impressão a seco sobre couro. Com 'a invenção da imprensa nos meados do século XV, os encadernadores tiveram de adaptar-se às novas condições'<sup>2</sup>, tendo o papel se tornado a primeira opção de suporte para o miolo, substituindo o pergaminho, que outrora substituiria o papiro. Entre o aparecimento de novos métodos de acabamento como relevos e tingimentos do couro e impressões de motivos — dourados ou a seco — com ferros quentes, muito presentes nas capas durante séculos, apareceram estilos de decoração que contaminavam os cortes e as guardas dos livros.

'Desde que o livro começou a ser aparado, o corte das folhas tem merecido especial atenção pela parte dos encadernadores. (...) O corte dos livros apresentou em várias épocas, e ainda hoje, nos trabalhos cuidados, um aspecto policromo, suavemente fundido, polido como os belos mármore. Além da beleza, tem a vantagem de conservar o livro e evita que a beira das margens amareleça com a continuação do tempo. Essa decoração pode obter-se a pincel e tintas de aguarela, bem diluídas, ou por forma de resultados mais imprevistos, e talvez mais bonitos, com o banho especial.'<sup>3</sup>

Uma outra forma clássica de decorar um livro surge nas guardas, a primeira e a última folha que encontramos numa encadernação. Num trabalho de encadernação de luxo, estas eram substituídas por materiais de

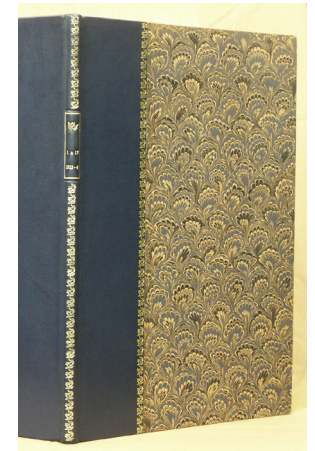


Fig. 1 | Exemplo de livro forrado com papel marmoreado na capa, padrão Peacock. Reprodução e fotografia da empresa Invicta Livro.

1 MCMURTRIE, Douglas C. — *O Livro: Impressão e fabrico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. pag.555. ISBN 972-31-0212-9

2 MCMURTRIE, Douglas C. — *O Livro: Impressão e fabrico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. pag. 556. ISBN 972-31-0212-9

3 FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona — *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1941. pág. 170.



Fig. 2 | Impressões Topográficas I, Óleo sobre tela, 70 x 90 cm, 2012, Ana Margarida Rocha

qualidade, como seda ou pele, no verso das capas; mas, num livro mais clássico, a opção recaía sobre os papéis decorativos, em especial os papéis marmorizados, afinal o processo que se mostra mais excêntrico e fantasioso na decoração dos livros.

A marmorização de papéis consiste na produção de padrões ou formas coloridas em papel ou nos cortes do livro, com tintas líquidas aplicadas sobre uma preparação líquida de uma certa densidade. Estas cores são manipuladas de forma a criar padrões ou formas através de processos físicos ou químicos e, por fim, o padrão é absorvido num papel ou no corte do livro, quando em contacto com o preparado.<sup>4</sup>

Os papéis marmorizados nasceram juntamente com a caligrafia e os manuscritos e ganharam reconhecimento com a sua presença constante na decoração de livros, seja nas guardas, na capa, no corte do livro ou mesmo para forrar as caixas que os guardavam (fig. 1). Mas esta técnica de pintura ou impressão não é simplesmente uma arte decorativa para livros. Acaba por permitir criar padrões únicos que ultrapassam o suporte do papel. Usa-se sobre tecidos ou cerâmicas, integra-se em projetos artísticos como base de construção pictórica, ou aplica-se no design como elemento de atenção para um objecto gráfico (fig. 2 e 3).

4 WOLFE, Richard J. — *Marbled paper: its history, techniques and patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. ISBN 0-8122-8188-8. 249 págs.

Do ponto de vista técnico, existem duas grandes variantes. No início do século XII, ou até antes, o papel já era marmorizado no Japão pela técnica de *suminagashi*, que cobria metade das folhas e acompanhava poesias manuscritas (fig. 4). Esta técnica consiste na aplicação de uma gota de tinta sobre a superfície da água, e de seguida, é colocada uma outra gota sobre o centro da primeira e, assim, sucessivamente. Outra variante técnica, originada na Pérsia no século XV, conhecida como *abri*, apresentava diferentes padrões e distingue-se da *suminagashi*, principalmente, pela técnica, que consistia na aplicação de cores sobre um banho de goma tragacanto. No século XVI, a técnica de marmorização de papel chegou à Turquia, onde a denominam de *ebru*, em que as tintas misturadas com clara de ovo, fel de boi e óleos são aplicadas com salpicados sobre o banho.



Fig. 3 | Exemplo de papel marmorizado como elemento num objecto gráfico. Cartaz da exposição 'Aos Papéis', que decorreu no Palácio das Artes entre 17 e 19 de Fevereiro de 2016, organizada pela FBAUP. Esta exposição incluiu resultados da investigação, realizada em espaço oficial da FBAUP, sobre a marmorização de papel. Cartazes produzidos por Ana Margarida Rocha, Daniel Fonseca, David Lopes e Giulia Ferrigato. Fotografia de Ana Margarida Rocha.

As tintas usadas são produzidas a partir de matérias primas naturais e locais, sendo os artistas quem as preparam. Um dos temas de eleição dos mestres turcos é o desenho de tulipas sobre um fundo em padrão.<sup>5</sup>

Até ao século XIX, houve um crescimento da produção de papéis marmorizados e de novos padrões em toda a Europa, tendo sido revitalizada nos meados dos anos 1880s por Josef Halfer, um encadernador de Budapeste. A este deve-se a primeira investigação mais sistemática

5 CHAMBERS, Anne — *The Practical guide to Marbling Paper*. Londres: Thames and Hudson, 1986. pág. 9. ISBN 0-500-27421-5



sobre a técnica, onde se inclui o estudo químico dos materiais de marmorização. Um dos resultados das suas pesquisas foi a popularização do banho de musgo irlandês, que permitia fazer marmorizados mais definidos e padrões completamente novos.<sup>6</sup>

Uma das etapas mais sensíveis na preparação de papel marmorizado situa-se na relação entre o banho e as tintas. Assim se deve ao carácter temperamental das substâncias usadas na preparação do banho, e pelo facto das mesmas mostrarem diferentes comportamentos em função das condições ambientais.

O banho usado tem bastante influência sobre os resultados e sobre que tipo de tinta escolher e vice-versa; entre as opções temos a goma tragacanto, as sementes de linhaça, o amido de milho, o musgo irlandês ou até outras substâncias que sejam capazes de aumentar a densidade da água. As tintas usadas interferem, igualmente, com os resultados obtidos, podendo-se optar entre tintas vegetais em pó, tintas acrílicas, guaches, aguarelas ou tintas de óleo mas, cada tinta exige preparações distintas. A estas tintas é, normalmente, adicionado fel de boi, que tem o propósito de 'reduzir a tensão da superfície do banho de forma a que as cores não afundem' e o mesmo serve para formar 'uma parede microscópica de gordura à volta de cada fragmento de cor que preserva a identidade e permite que as cores sejam transformadas em padrões, sem se misturarem'<sup>7</sup>.



Fig. 4 | Exemplo de papel marmorizado com a técnica de suminagashi como fundo para manuscritos. Retirado do livro: CHAMBERS, Anne — *Suminagashi: The Japanese art of marbling: A practical guide*. Londres: Thames and Hudson, 1991. pág. 18. ISBN 0-500-27649-8

A informação apresentada neste manual são resultados do projecto de investigação, coordenado por Graciela Machado, que decorreu no espaço da FBAUP. A equipa de investigação inclui Ana Margarida Rocha (Bolseira FCT), Cláudia Queirós (mestranda MDGPE), David Lopes (estudante LAP) e Giulia Ferrigato (mestranda MDGPE). Esta pesquisa teve o seu arranque com o 'PRINT PREVIEW IV: Ebru', workshop aberto, destinado a uma introdução ao método original turco. A demonstração foi conduzida por Yasin Genc, numa sessão de três horas, no dia 4 de Dezembro de 2015. A partir daqui, foi feito o teste de fórmulas de banhos, preparação de tintas e uma série de ensaios dedicados à criação de diferentes padrões marmorizados sobre papel, dos clássicos, aos experimentais.



Fig. 5 | Livro das oficinas 'Papel Marmorizado', com os vários ensaios de banhos e tintas e os resultados originais das várias sessões de teste do projeto de investigação.

6 Segundo Anne Chambers: 'Antes deste, os banhos usados eram de goma tragacanto ou de sementes de linhaça, em separado ou combinadas.' in *The Practical guide to Marbling Paper*. pág.11

7 CHAMBERS, Anne — *The Practical guide to Marbling Paper*. Londres: Thames and Hudson, 1986. pág. 10. ISBN 0-500-27421-5

**Exemplares de livros, do Fundo Antigo do Arquivo Documental da Biblioteca da FBAUP, que possuem a técnica de marmorização**

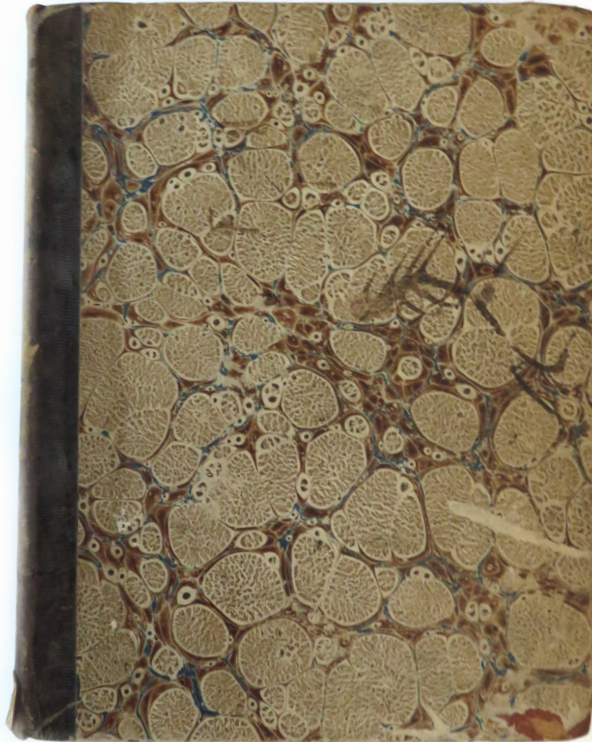


Fig. 6 | Capa do livro *Encyclopédie Méthodique*, presente no arquivo da biblioteca da FBAUP.

No arquivo documental do fundo antigo da biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, podemos encontrar vários exemplares de livros antigos que datam desde o século XVI. Em alguns destes exemplares, a técnica manual de marmorização encontra-se presente e aplicada de diferentes formas: em papéis que revestem a capa, em papéis que formam as guardas ou no corte dos livros.

Como exemplo da utilização de papel marmorizado na capa, temos o livro francês *Encyclopédie Méthodique* (fig. 6), ao qual foi aplicado o estilo de encadernação chamado 'meia-encadernação' — que consiste na utilização de pele na lombada e no resto da capa é aplicado o papel, de forma a tornar o revestimento mais económico. Neste estilo de encadernação, o papel mais comum utilizado era, exatamente, o papel marmoreado que contrastava com a pele de cor lisa.

Durante o século XVIII e o século XIX, a opção preferida para as guardas recaiu quase sempre nos papéis marmorizados, tendo esta técnica invadido quase todos os livros, principalmente os de França. Este facto coincide com a expansão de uma indústria de papel marmorizado que levou também à introdução de novos padrões e à utilização de cores mais vivas. Na passagem do século XVIII para o século XIX, os padrões *Antique Spot*, *French Shell*, *Stormont* e *Gloster* eram os mais populares, e o padrão *Espanhol* ganhou voga uns 20 anos depois. Em França, o padrão *French Curl*, já bastante usado desde o século XVII, ganhou mais cor e continuou a ser bastante utilizado durante todo o século XIX.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> CHAMBERS, Anne — *The Practical guide to Marbling*, and Hudson, 1986.pág. 10-11. ISBN 0-500-27421-5



Fig. 7 | Guarda marmorizada do livro *Histoire des Empereurs*, M. Lenain Tillemont, 1720-1738, Paris.



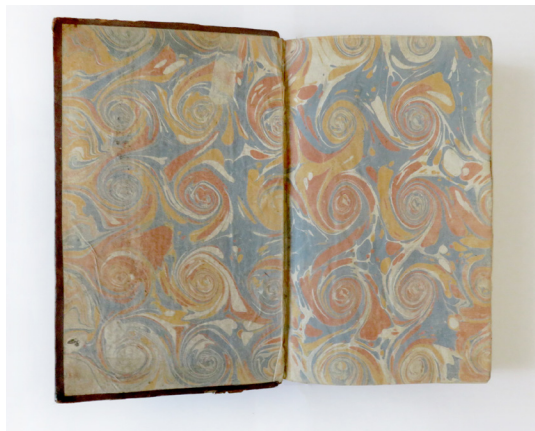


Fig. 8 | Guarda marmorizada com padrão *caracol* do livro *Essais sur la peinture*, Denis Diderot, 1796, Paris.



Fig.9 | Corte superior marmorizado do livro *Essais sur la peinture*, Denis Diderot, 1796, Paris.



Fig. 10 | Guarda marmorizada com o padrão *Antique Spot* do livro *Voyages du professeur Pallas*, Peter-Simon Pallas, 1794, Paris.



Fig.11 | Corte frontal marmorizado, do livro *Voyages du professeur Pallas*, Peter-Simon Pallas, 1794, Paris.

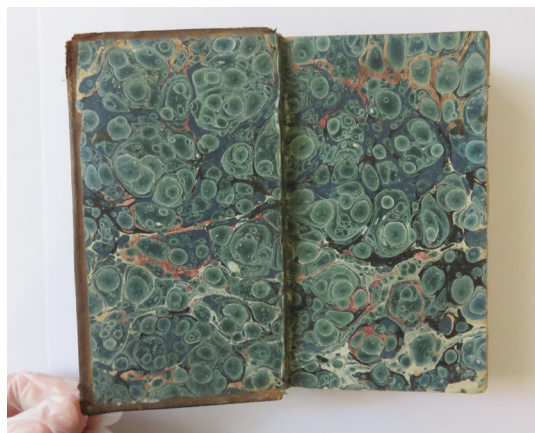


Fig. 12 | Guarda marmorizada com o padrão *Stormont* do livro *Dicionário da Língua Portuguesa*, José da Fonseca, 1834, Paris.



Fig.13 | Corte superior marmorizado com o mesmo padrão *Stormont*, do livro *Dicionário da Língua Portuguesa*, José da Fonseca, 1834, Paris.

Dos exemplares analisados, podemos observar este padrão em *caracol* nas guardas do livro *Histoire des Empereurs* Vol. III, de M. Lenain Tillemont, da primeira metade do século XVIII (fig. 7). Ainda outro exemplo de um livro com guardas marmorizadas com este tipo de padrão é o livro *Essais sur la peinture*, de Denis Diderot (fig.8), já da segunda metade do século XVIII; este além das guardas também possui o corte marmorizado com um padrão diferente (fig. 9). Mesmo assim, pode-se observar uma grande diferença entre os dois na questão das cores e no tipo de papel utilizado, existindo um impacto visual diferente em cada um deles.

Ainda da segunda metade do século XVIII, encontramos o livro *Voyages du professeur Pallas*, de Peter-Simon Pallas (fig.10), que possui guardas marmorizadas com o padrão *Antique Spot*, na sua versão mais tardia, muito utilizada nos finais do século XVIII e no século XIX<sup>2</sup>. Este livro também possui todo o corte do livro marmorizado e, apesar de este se encontrar muito desvanecido, aparenta ser o mesmo padrão (fig.11). A marmorização das guardas e do corte com o mesmo padrão demonstra a grande possibilidade de esta ter sido executada pelo próprio encadernador e de este ter aproveitado o mesmo banho, em que as guardas e o corte são marmorizados no mesmo momento.

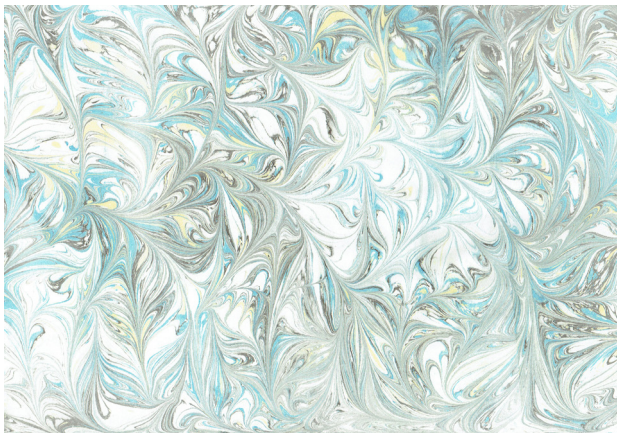
Nos livros do arquivo datados do século XIX, encontra-se uma presença maior da utilização de papéis marmorizados com o padrão *Stormont*. Esta escolha poderá se dever, talvez, por este padrão possuir um aspecto visualmente mais impactante, devido à presença da terebentina, ou de outra substância semelhante, nas tintas que torna as formas mais tridimensionais. Como exemplo, demonstramos o livro português *Dicionário da Língua Portuguesa*, de José da Fonseca mas, publicado e provavelmente encadernado em Paris (fig. 12 e 13). Este livro apresenta, tanto nas guardas como nos cortes do livro, o mesmo padrão de cores fortes, onde as tonalidades de azul são predominantes.

2 CHAMBERS, Anne — *The Practical guide to Marbling Paper*. Londres: Thames and Hudson, 1986.pág. 20. ISBN 0-500-27421-5

## **Produção de banhos:** **com goma tragacanto**

### **Ingredientes**

2 c. de sobremesa de  
goma tragacanto em pó  
2,5 Litros de água quente



Exemplo de impressão com  
banho de goma tragacanto.



### **Passo 1**

Colocar a água num  
recipiente, peneirar a farinha  
de tragacanto para a água,  
mexendo sempre. Deixar de  
molho durante 12 horas.



### **Passo 2**

Voltar a mexer para misturar  
bem a substância. Se  
apresentar grumo insolúveis  
que não se dissolvem, levar a  
aquecer a mistura diretamente  
em fogção elétrico até tudo  
ficar dissolvido.



### **Passo 3**

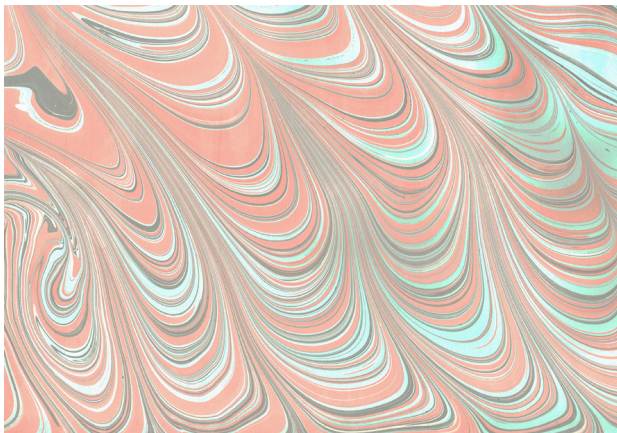
Isto feito, colocar a solução  
num recipiente baixo e largo,  
com recurso a um coador,  
para evitar a passagem da  
farinha para o líquido final.  
Se o líquido apresentar  
bolhas ou espuma, retirar  
pois essas condições  
perturbam a difusão da cor  
sobre a água.



## **Produção de banhos:** **com sementes de linhaça**

### **Ingredientes**

200 gramas de sementes  
de linhaça  
0,5L de água

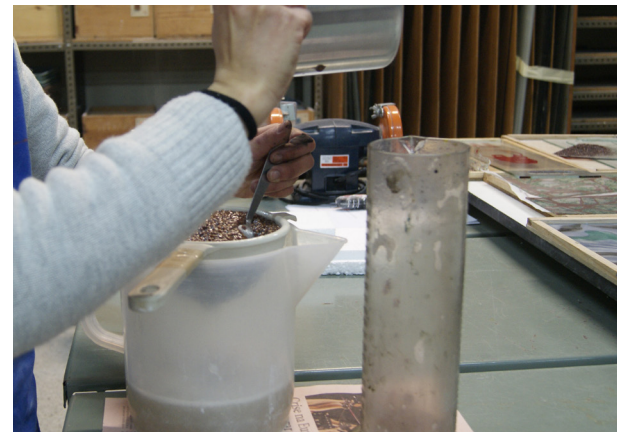


Exemplo de impressão com  
banho de goma de linhaça.



Passo 1

Colocar as sementes num  
recipiente e acrescentar  
a água. Deixar de molho  
durante, pelo menos, 3 horas.



Passo 2

Passado o tempo necessário,  
com um coador comum,  
coar o líquido que envolve  
as sementes para um outro  
recipiente. Pode se voltar  
a colocar mais água com  
as sementes pois, estas  
continuarão a largar mais  
goma.



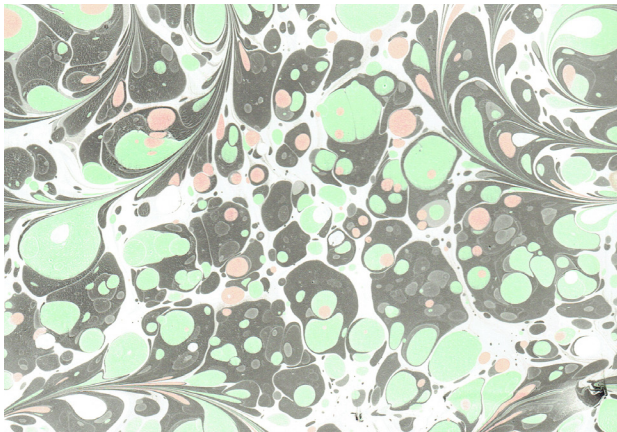
Passo 3

Coar novamente este líquido  
com uma rede mais estreita  
ou com recurso a um tecido  
para evitar a passagem de  
espuma ou outros atritos  
por vezes deixados pelas  
sementes de linhaça.

## **Produção de banhos:** **com musgo irlandês**

### **Ingredientes**

4 c.c. de musgo irlandês em pó  
1L de água



Exemplo de impressão com  
banho de musgo irlandês.



Passo 1

Colocar a água num recipiente alto e acrescentar o musgo irlandês.



Passo 2

Passar a varinha mágica de forma a dissolver completamente o pó com a água.



Passo 3

Deixar o líquido repousar durante pelo menos 12h, num local fresco e sem contato direto com a luz solar. Depois, colocar no recipiente baixo a usar para a marmorização. Caso o banho se manifeste demasiado denso, acrescentar um pouco mais de água e misturar muito bem.



## **Produção de banhos:** **com amido de milho**

Neste banho, a preparação das tintas não exige a adição de fel de boi às tintas. Coloca-se a quantidade de tinta necessária num copo e adiciona-se água até se obter uma consistência líquida equivalente à de leite.

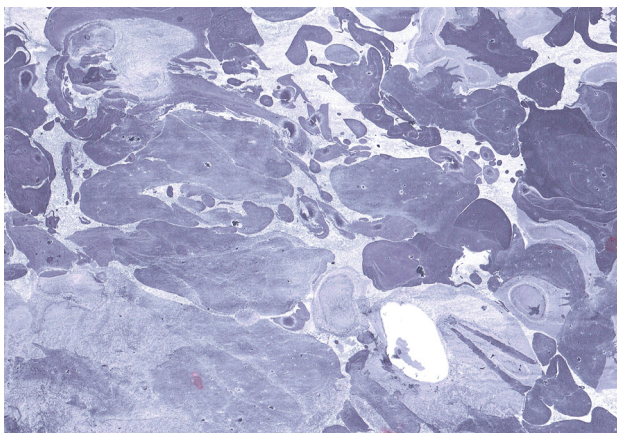
NOTA: Fórmula de banho adquirida no workshop 'Oficina de Encadernação para Adultos: Marmorização de papel para guardas dos livros', conduzida por Alcina Manuela Carneiro e organizada pelo Museu Nacional da Imprensa.

### **Ingredientes**

6 colheres de sopa cheias  
de amido de milho

6 colheres de sopa de  
vinagre de vinho branco

1,5 Litros de água



Exemplo de impressão com  
banho de amido de milho.



Passo 1

Ferver a água e, de seguida, colocá-la diretamente no recipiente rectangular que irá ser usado para a marmorização.



Passo 2

Acrescentar o amido de milho e mexer bem; juntar as colheres de vinagre e voltar a mexer muito bem.



Passo 3

Caso as tintas apresentem pouca definição ou arrastamentos, acrescentar mais amido de milho e vinagre até se chegar ao efeito desejado. Trocar de banho quando este se apresentar muito sujo e com muito depósitos no fundo do recipiente.



## Produção das tintas



### Passo 1

Colocar a quantidade de tinta desejada num recipiente de vidro ou de plástico.

As tintas a utilizar têm de ser à base de água (aguarelas, acrílicos, guaches,...) e a preparação aqui descrita aplica-se a qualquer tinta comum industrializada que venha em formato de tubo.



### Passo 2

Acrescentar fel de boi, de preferência com uma pipeta milimétrica para ter mais controlo sobre a quantidade. Cada tipo de tinta requer quantidades diferentes de fel de boi. O ideal estará em acrescentar um máximo de 10 gotas de fel de boi e testar a sua reacção no banho.



### Passo 3

Misturar muito bem a tinta com o fel de boi, com um pincél, até que se encontrem completamente dissolvidas. Usar um pincél para cada cor.

Se a mistura expandir de forma uniforme no banho, tem a quantidade adequada. Se a gota reagir com acumulações no centro ou afundar, esta necessita de mais fel de boi.

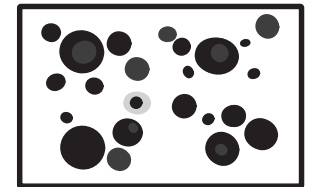
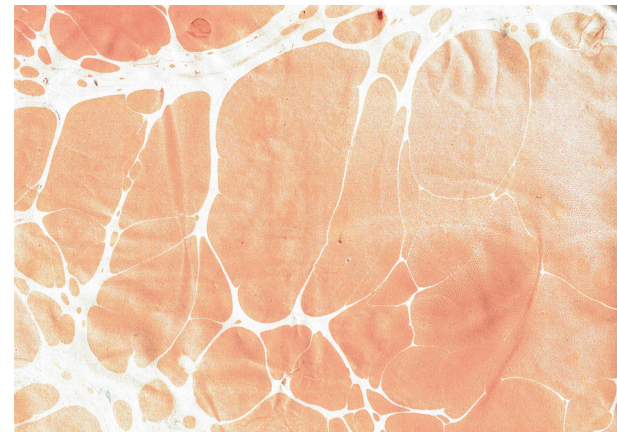
## Produção de padrões



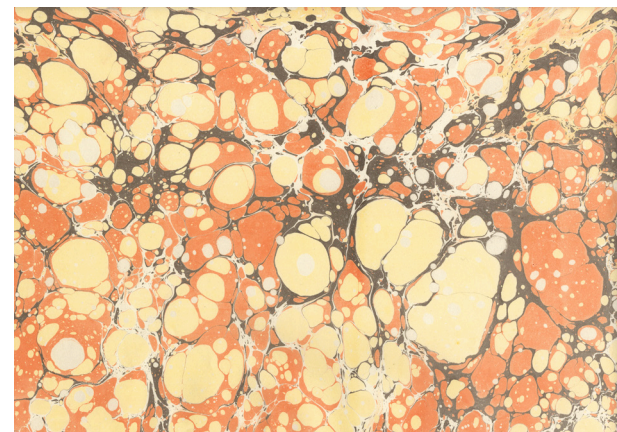
### Turco

#### Passo 1

Começar, de preferência, pela cor de tonalidade mais escura, com o pincél misturar bem a tinta com o fel de bói. Já sobre o banho. bater com o pincél contra a outra mão, de forma a caírem gotas sobre a superfície do banho.



À direita, imagem que exemplifica o 1º passo e em cima, esquema que indica o processo do 1º passo.



#### Passo 2

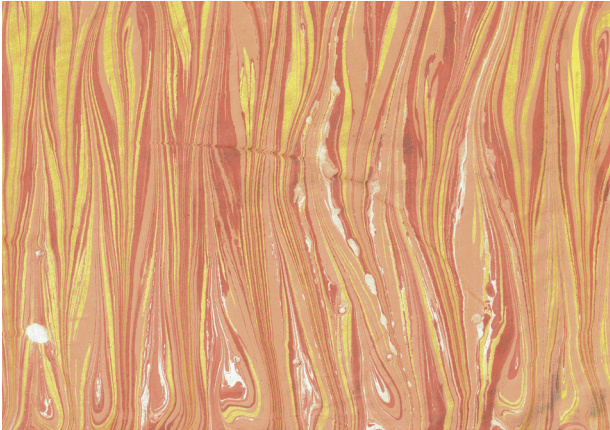
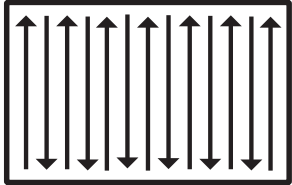
Repetir o processo do 1º passo sobre as gotas já aplicadas com as outras cores pretendidas.



### Feather

#### Passo 3

Depois dos passos do padrão turco feitos, com uma vareta mover no banho no sentido do esquema a baixo:

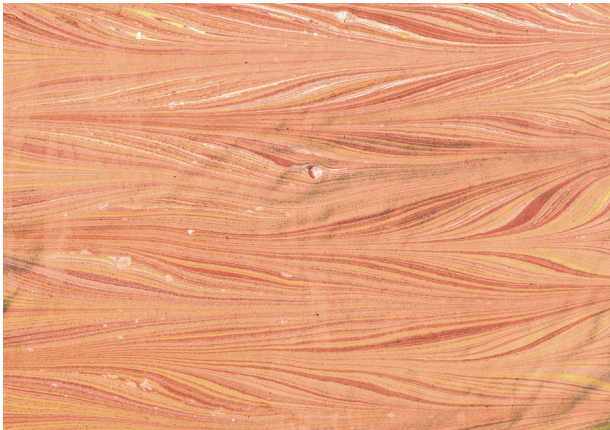
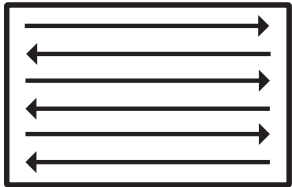


### Combed

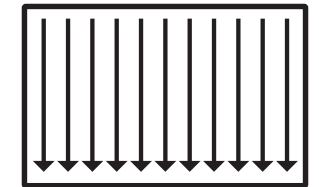
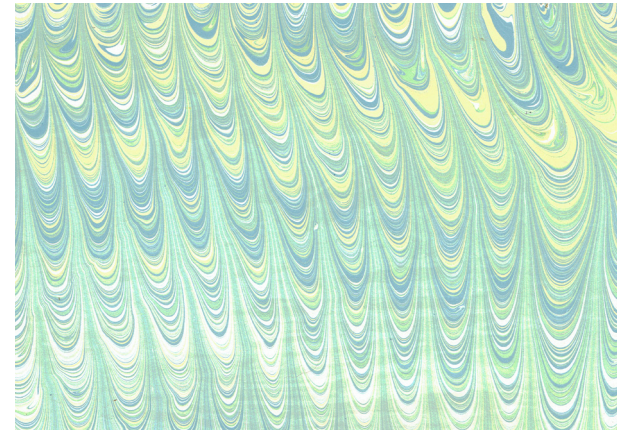
Este padrão consiste num movimento final sobre um outro padrão. O passo adicional acontece com recurso a um pente com o tamanho igual à largura ou comprimento do banho e passá-lo de uma extremidade à outra.

#### Passo 4

De seguida, mover segundo o esquema a baixo:



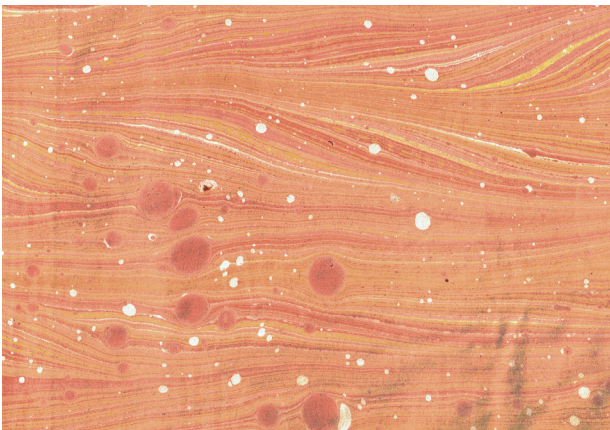
E assim, fica concluído este padrão.



À esquerda, resultado final com o passo anterior e em cima, esquema que indica o processo desse passo.

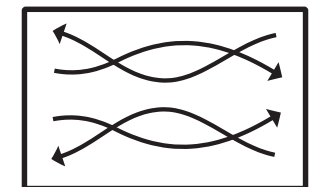
### Zebra

Para este padrão, basta acrescentar alguns pequenos salpicos de tinta sobre o banho, depois do padrão *Feather* completo.



### Winged

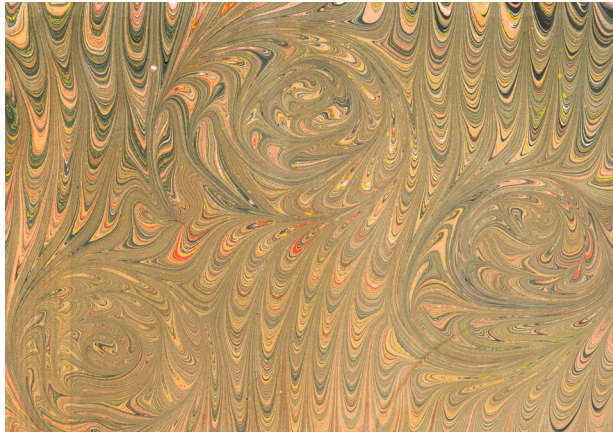
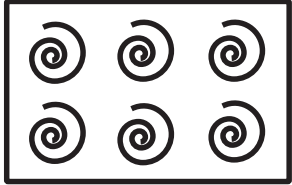
Este padrão consiste nos seguintes movimentos com uma vareta, sobre um outro padrão (o exemplo à esquerda foi feito sobre o padrão *Combed*):





### French Curl

Este padrão consiste nos seguintes movimentos com uma vareta, sobre um outro padrão:

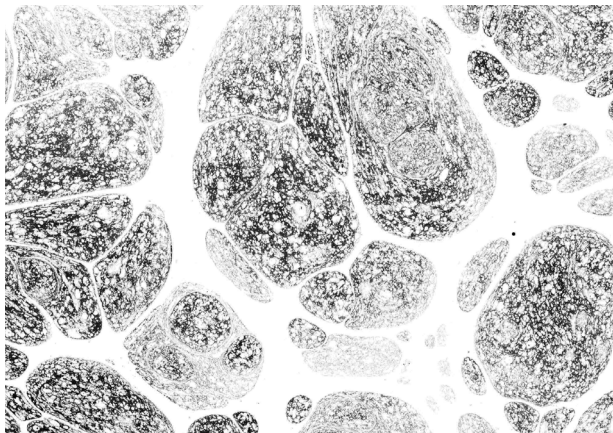


O exemplo em cima à direita, foi feito sobre o padrão *Combed*, e o que se encontra à direita foi desenhado sobre um padrão *Feather*.



### Stormont

Este padrão, difere-se pelas texturas encontradas nas manchas de cor. Este efeito é obtido com o acrescentar de terebentina às tintas.



### Passagem dos padrões para as folhas

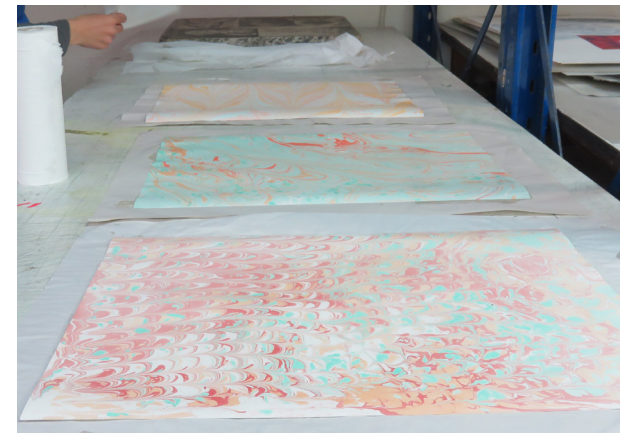
#### Passo 1

Para transferir o padrão desenhado para uma folha de papel, colocá-la de uma forma gradual desde uma esquina à outra, sobre a parte desejada do padrão. Se a folha for colocada toda de uma vez, podem se formar bolhas que interrompem o padrão.



#### Passo 2

Agarrar uma ponta da folha com a ajuda de uma vareta e puxar de forma a raspar na berma do recipiente do banho, para retirar excessos de goma que vêm com o papel.



#### Passo 3

As folhas acabadas de sair do banho, encontram-se molhadas e é necessário colocá-las a secar sobre uma mesa ou estendal, de preferência, numa posição diagonal.



## Marmorização do corte do livro

### Passo 1

Cobrir o livro com papel a toda à volta, rente ao corte que se pretende marmorizar — para evitar que o banho tinja essas zonas.



### Passo 2

A preparação do banho é igual à das folhas. Realizar o padrão desejado.



### Passo 3

Pressionar bem o livro com as mãos e encostar levemente o lado do corte na zona do padrão formado no banho que desejamos que seja impressa.



### Passo 4

Resultado da impressão.

Ter o cuidado de prensar o livro quando seco para evitar as ondulações criadas no papel por este ter ficado húmido.



### Limpeza do banho

Visto que no fim de cada impressão poderão ficar vestígios de tinta, é necessário limpar o banho regularmente. Coloca-se uma folha de jornal sobre todo o banho e move-se na nossa direcção, arrastando-a nas bordas do recipiente, tal como foi feito com a impressão do padrão. Fazer isto uma ou duas vezes após cada impressão.



**Edição**

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
PURE PRINT

**Título**

Manual – Marmorização de papel

**Marmorizações**

Ana Margarida Rocha  
Cláudia Queirós  
David Lopes  
Giulia Ferrigato

**Coordenação editorial**

Graciela Machado

**Textos**

Cláudia Queirós  
Graciela Machado

**Revisão**

Graciela Machado

**Design**

Márcia Novais  
Mariana Marques  
Giulia Ferrigato  
Cláudia Queirós (inserção de conteúdos)

**Fotografia**

Cláudia Queirós  
Giulia Ferrigato

**ISBN**

000-000-000-000-0



